

Н. Я. Абрамовичъ

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКІЕ
ОЧЕРКИ

Книга I

Творчество и Жизнь



С.-ПЕТЕРБУРГЪ

„Пушкинская Скоропечатня“, Лештуковъ пер. 4

1909

Творчество и Жизнь.

Кнутъ Гамсунъ.

I.

„Большая книга вышла изъ печати, цѣлое королевство, маленькій шумный міръ настроеній, голосовъ и образовъ... Она была крѣпка и сильна, какъ вино“...

Книга—какъ замкнутый, особый міръ, въ которомъ цвѣтеть полуотраженная поэтомъ, новая, сильная жизнь; книга, въ которой чувствуется душа морей, лѣсовъ, одиночества; гдѣ страницы съ могучей силой отражаютъ яркія, подобныя опьяненію, переживанія, чувственно-растительныя и болѣзненно-духовныя въ ихъ странной и острой смѣси... Такую книгу носилъ въ своемъ сознаніи Гамсунъ еще тогда, когда безъ пристанища слонялся въ людскомъ потокѣ улицъ Христіаніи, когда обострившаяся отъ голодовокъ нервозность заставляла его при писаніи обертывать руки тряпками.

Голодъ — этимъ понятіемъ почти опредѣлялась огромная полоса юнаго существованія норвежскаго писателя. „Голодъ“ — называется его автобіографическая книга, охватывающая этотъ періодъ жизни. Объ этой жизни художника, голоднаго пролетарія, странствующаго рабочаго, фантазера-кочевника, странной, экстравагантной, сливающей въ себѣ двѣ крайности — утонченную культуру горожанина и первобытную грубость и свѣжесть наивнаго „человѣка земли“, — существуетъ очень мало фактическихъ данныхъ. Въ русской литературѣ, на страницахъ К. Бальмонта, Минскаго, Волжскаго—Гамсунъ характеризовался на основаніи тѣхъ несомнѣнно автобіографическихъ чертъ, какія даны въ его сочиненіяхъ. Изумительныя особен-

ности тѣхъ условій жизни, въ которыя поладаль художникъ, сами по себѣ, безъ связанныхъ съ ними своеобразнѣйшихъ переживаній Гамсуна, ничего не скажутъ. Можетъ быть поэтому онъ такъ скупъ въ перечисленіи внѣшнихъ данныхъ ~~своей~~ жизни въ написанной имъ для каталога изданій Альберта Лангена (1894—1904) автобіографіи. Послѣдняя состоитъ изъ шести строкъ и гласитъ слѣдующее:

„Я прошу васъ, будьте добры, напишите біографію сами. Начните ее 4-мъ августа, 1860 г., когда я родился, и продолжайте ее многими прекрасными словами далѣе до настоящаго года.

„Ибо: что я долженъ собственно сказать? Я думаю, что люди смертельно устали отъ всякихъ біографій авторовъ всего міра. А насъ такъ много“...

Гамсунъ, конечно, не правъ въ своей скромности. Трудно представить себѣ что-либо болѣе интересное, чѣмъ жизнь этого свободнаго, смѣлаго и оригинальнаго челоѣка. Но по существу біографія Гамсуна уже написана. Схема его жизни приблизительно такова: ранняя голодная юность въ Христіаніи. Мелкія художественныя и философскія статейки въ газетахъ, оплачивавшіяся грошами. Отъѣздъ въ роли кочегара на океанскомъ пароходѣ въ новый свѣтъ. Рабочій на преріяхъ Техаса. Матросъ русскаго судна на меляхъ Ньюфаундленда, гдѣ производилась ловля трески. Скитальчество, вольная и смѣлая бродяжническая жизнь, отмѣченная огромнымъ восторженнымъ любопытствомъ къ міру и яснымъ свѣжимъ отраженіемъ его въ сознаніи художника. Возвратъ. Первые книги. Извѣстность. И снова голодъ. Лучшіе художники міра заинтересовываются его судьбой. Теперь Гамсуну 40 съ небольшимъ лѣтъ. Онъ все тотъ же. Душа его разъ навсегда весело, любовно и музыкально приняла міръ. И самый голодъ онъ описывалъ въ свѣтѣ какой-то красивой сказки о жизни.

Гамсунъ принадлежалъ къ породѣ тѣхъ „безсознательныхъ опіуматовъ“, опіумомъ которыхъ служитъ ихъ повышенная творческая возбудимость, наполняющая сознаніе вихремъ яркихъ и страстныхъ переживаній, взятыхъ не въ голой отвлеченности чувствъ и ощущеній, но, такъ сказать, въ „одеждахъ міра“, въ цвѣтахъ, краскахъ, созвучіяхъ и запахахъ. Странное творческое опьяненіе заставляетъ его, въ убогой скитальческой юности, за столомъ, надъ бумагой, трепетать

отъ счастья, отъ безумнаго восторга, отъ молитвеннаго преклоненія передъ образами проносящейся въ воображеніи жизни. Есть разныя степени силы ощущеній любви, природы, женщины, — но поэтъ касается величайшей интенсивности этихъ ощущеній, онъ страстенъ во всѣхъ движеніяхъ жизни, какъ первый человѣкъ съ нерастраченнымъ запасомъ жизненной энергии, съ безумной напряженностью своей жажды жить и своихъ ощущеній жизни. И поэтому-то книга его — садъ, полный мощнаго трепетанія жизни. Читатель, вошедшій въ этотъ садъ, обвѣянъ душистой свѣжестью вольнаго вѣтра, ароматомъ новыхъ цвѣтовъ, которыми онъ никогда не дышалъ и которые рождаютъ странныя, необычныя представленія и формы переживаній. Такая книга крѣпка и сильна, какъ вино.

Гамсунъ писалъ такія книги. И намъ представляется возможнымъ дать формулировку основнаго принципа подобнаго творчества.

Этотъ принципъ опирается прежде всего на оригинальное своеобразіе личнаго „я“ художника.

То, — какъ почувствовалъ міръ Гамсунъ, было именно цвѣтущимъ, полной страстной радости жить, садомъ. Частицы этихъ ощущеній какъ бы сами собой отслаивались въ страницы и главы книгъ. Совершенно понятно, что Гамсунъ, бродя голодный по улицамъ города, ясно чувствовалъ въ своей головѣ цѣлую книгу — художественно - философскій трактатъ, драму или романъ. Чувство еще не написанной, но уже ясно ощущаемой сознаниемъ книги въ ея основномъ ядрѣ, въ ея, такъ сказать, сердцевинѣ, — это особое, шестое чувство художника. И страницы этой книги проникнуты у Гамсуна особымъ свѣтомъ, который существовалъ только для него. И вотъ передъ нами поэтъ — какъ живая загадка вновь воплощеннаго міра, скрытаго подъ его черепомъ; какъ живой Сезамъ, которому мы настойчиво кричимъ: — „Отворись“. Въ Гамсунѣ — непобѣдимая, безумно захватывающая жажда раскрыть себя въ творествѣ, обнаружить единственную индивидуальную яркость видѣній, сновъ и воплощенныхъ грезъ. Можетъ быть, есть образцы и ярче, и красочнѣе, но взгляните вотъ на эти, потому что они, въ своихъ оттѣнкахъ, въ своихъ формахъ — единственны, потому что они блеснули только въ одномъ сознаниіи, и на нихъ отсвѣтъ индивидуальнаго, замкнутаго въ самомъ себѣ внутренняго творчества.

Гамсунъ искренно пришелъ въ восторгъ отъ книги, опредѣлившейся изъ тысячъ его переживаній. Она была прекрасна —эта книга. Еще-бы, вѣдь онъ долженъ былъ передать въ ней свое необъятное чувство счастья жить, дышать и видѣть лѣсъ, море и воздухъ; почувствовать запахъ вереска („Благодареніе Богу за каждый цвѣтокъ вереска... они, словно розы, на моемъ пути, и я плачу отъ любви къ нимъ“...); увидѣть, какъ весной чернѣетъ взбухшая земля и птицы носятся съ вѣточками въ клювѣ; войти въ „желѣзныя“ норвежскія ночи; почувствовать грацію дикой кошки, трепеть сѣвернаго сіянія на небѣ. Онъ долженъ былъ передать свое чувство любви, свое чувство женщины, весь сказочный міръ видѣній и образовъ, соединенныхъ съ этими понятіями. Это книга—его, Гамсуна, потому что это міръ его ощущеній, его отраженій, это его „я“ въ жизни.

„Выйти въ міръ изъ своего „я“ — вотъ задача художника. И опредѣляя Гамсуна, какъ художника, естественно задаться вопросомъ: что такое эта жизнь гамсуновскаго „я“ въ его творествѣ, ибо его книги, говоря о многихъ герояхъ и героиняхъ, рассказываютъ о немъ и о его чувствѣ жизни.

II.

Что такое міръ, цвѣтущій и развертывающійся вокругъ,— что такое объективно этотъ міръ — не все ли равно для художника-импрессиониста. Но вотъ въ сознаніи его отпечатлѣлось впечатлѣніе „высокаго, сѣраго камня, съ выраженіемъ дружескаго расположенія“ къ художнику,—и онъ даетъ читателю это ощущеніе, это отраженіе камня индивидуализированнаго, взятаго какъ бы въ покровахъ извѣстныхъ ощущеній и настроеній. Художникъ весь захваченъ вибраціей мгновенныхъ впечатлѣній. Камень, который встрѣчаетъ и провожаетъ поэта, сухая вѣтка, на прогнившую кору которой онъ смотритъ влажными глазами („Панъ“), случайно влетѣвшая въ комнату „совершенно обыкновенная муха“ („Сьеста“)—это то, что онъ почувствовалъ и воспринялъ. И это даетъ Гамсунъ читателю. Въ міръ надо сказать свое слово, то, которое, кромѣ опредѣленнаго субъекта, никто сказать не можетъ. Но эта особенность,

эта самость, опредѣляется индивидуализаціей чувствъ, воспріятій. *Итакъ, дай свое чувство. Этимъ ты скажешь свое слово.* Это—главка изъ катехизиса импрессиониста.

Гамсунъ не имѣетъ себѣ равнаго въ беллетристикѣ по этой способности выдерживать съ произвольной легкостью тонъ импрессиониста. Это какъ-то органически свойственно ему. Онъ не умѣетъ говорить инымъ языкомъ, кромѣ языка непосредственныхъ, ярко захватывающихъ его впечатлѣній. Вся ткань его романовъ и повѣстей держится на непрерывномъ калейдоскопѣ ощущеній. И читатель въ этомъ пестромъ смѣшеніи чувствъ и впечатлѣній проходитъ какъ бы въ пестротѣ самой дѣйствительности, руководясь той же ариадниной нитью внутренней связи въ этомъ лабиринтѣ и хаосѣ воспріятій. Самый языкъ, слогъ Гамсуна приноровленъ именно къ передачѣ непосредственнаго отголоска впечатлѣній, сохраняя всю ихъ свѣжесть и порой какую-то дѣтскую наивность. Обратите вниманіе на структуру любой его крупной повѣствовательной вещи—„Пана“, „Голода“, „Викторіи“, „Сумасброда“ и пр. Во всѣхъ этихъ вещахъ совершенно нѣтъ общей теоретической схемы, скрѣпляющей всѣ части произведенія опредѣленной идеей, которая послѣдовательно ведетъ читателя отъ первой до послѣдней главы въ предѣлахъ одного и того-же установленнаго комплекса мыслей и образовъ. У Гамсуна этой, медленно развертывающейся нити одного клубка не найти. Онъ чисто внѣшнимъ образомъ разбиваетъ свои романы на главы, и каждая изъ нихъ является совершенно оторванной отъ другой, заполненная не систематическимъ повѣствованіемъ о томъ, что началось разговоромъ въ первой главѣ, а какимъ-то кускомъ зеркала, ярко отражающимъ новую сѣть мгновенныхъ и случайныхъ впечатлѣній героя. Нужно ли говорить что между всѣми подобными главами одного произведенія есть та же связь, какая существуетъ между разрозненными, случайными и захватывающими на мгновеніе впечатлѣніями каждаго дня жизни, слагающимися въ нѣчто цѣлое и своеобразно-стройное въ „книгѣ жизни“. Въ ней вѣдь нѣтъ логически мыслящаго автора, который сопровождалъ бы каждую случайность факта и впечатлѣнія комментаріями, указывающими на ихъ связь съ предыдущимъ и послѣдующимъ. И художникъ-импрессионистъ стремится замѣнить эту сухую теоретическую связь повѣствователя, заполняющаго промежут-

ки между впечатлѣніями своими разсужденіями и добавленіями, простой внутренней, инстинктивно схватываемой связью, которая существуетъ для каждаго въ непосредственной дѣйствительности. Въ самомъ дѣлѣ, взгляните, какъ живутъ герои Гамсуна на его страницахъ. Если они не разговариваютъ съ кѣмъ-нибудь, или не захвачены трудомъ, дѣломъ, движеніемъ, отвлекающимъ всѣ мысли въ одну сторону, словомъ, если автору не приходится рисовать переживаемое ими мгновеніе *сценами*, картиной дѣйствій, то онъ даетъ рядъ непрерывныхъ образовъ, идей, душевныхъ движеній, заполняющихъ въ данную минуту сознаніе героя. Онъ безостановочно отражаетъ его живое сознаніе, слѣдуя за нимъ всюду и фиксируя всю мимолетность внутреннихъ личныхъ переживаній, рожденныхъ окружающею обстановкой. Если герой идетъ по улицѣ — на страницѣ Гамсуна пестрое смѣшеніе случайныхъ уличныхъ впечатлѣній, слитое съ безостановочной работой воспріятій описываемаго героя. Въ его произведеніяхъ каждая глава начинается одной, двумя суховатыми строками, опредѣляющими такъ сказать, отправную точку для слѣдующей полосы переживаній. Отъ этого обозначенія, какъ отъ одной минуты скучнаго *повѣствованія*, Гамсунъ спѣшитъ отдѣлаться; такъ, II-ая глава „Голода“ начинается двумя подобными строками: „нѣсколько недѣль спустя, въ одинъ прекрасный вечеръ, я опять очутился на улицѣ“ — и затѣмъ непрерывное чередованіе импрессионистскихъ мазковъ; въ III главѣ повѣствовательное вступленіе еще короче: „цѣлая недѣля прошла въ счастье и довольствѣ“... и т. д. Въ пятой главѣ романа „Викторія“ герой его остается одинъ одинешенекъ на длинную полосу переживаній. Въ страницахъ полного одиночества, гдѣ ни діалоговъ, ни сценъ быть не можетъ, авторъ ухитрился совершенно избѣгнуть повѣствованія. Какимъ образомъ? Онъ даетъ непрерывное чередованіе грезъ, галлюцинацій, представленій, образовъ глубоко уединившагося Іоганнеса, сидѣвшаго надъ своей книгой и тосковавшаго по Викторіи. Гамсунъ въ этомъ отношеніи почти всегда остается вѣренъ себѣ, во всякомъ случаѣ во всѣхъ тѣхъ вещахъ, въ которыхъ онъ не является ниже самого себя, гдѣ онъ остается тѣмъ художникомъ, тѣмъ Кнутомъ Гамсуномъ, котораго знаетъ читающій міръ.

Хочется подчеркнуть чрезвычайно характерную черту импрессионизма Гамсуна: въ немъ совершенно нѣтъ той утон-

ченности, той красиво-манерной изысканности европейских художниковъ-модернистовъ, которая выливается по существу въ общія формы, субъективно варьированныя. Стараются ли Гамсунъ гипнотизировать читателя симфоніей красокъ, цвѣтовъ, благоуханій, пышностью образовъ, художественнымъ восторгомъ передъ природой и искусствомъ, подобно д'Аннунціо или Уайльду? Упоминаетъ ли онъ о духахъ, какъ Гюйсмансъ, о тканяхъ и кружевахъ, отгѣняющихъ утонченную блѣдность лица и рукъ?.. Говоритъ ли онъ о музыкѣ, о картинахъ, скульптурѣ, о поэзіи?.. Героини и герои Гамсуна совершенно чужды всей утонченности современнаго модернизма. Они не слышали музыки Вагнера и не видѣли полотень пре-рафаэлитовъ. Лейтенантъ Гланъ живетъ въ лѣсу, Юганнесъ плохо себя чувствуетъ въ богатой обстановкѣ дома Викторіи, а герой „Голода“ по необходимости ограничивалъ свои впечатлѣнія жизнью улицы. Но всѣ эти женщины и мужчины Гамсуна, его юноши и дѣвушки полны съ избыткомъ новой странной жизнью, столь же чуждой общему сѣрому укладу, какъ небо землѣ. Отойдя въ своемъ творествѣ отъ культуры, отъ книгъ, отъ міра литературныхъ идей и формъ, Гамсунъ пришелъ къ самой природѣ, къ Землѣ, къ Водѣ, къ Деревьямъ, куда тянулась его душа. И его персонажи не восхищаются со стороны природой прежде всего потому, что они — сама природа, потому что они — всецѣло въ природѣ, въ общемъ потокѣ ея стихійной жизни, наряду съ деревьями, источниками, травами и звѣрями, постигнутые ея великими законами борьбы, любви и смерти. Ища во всемъ для своего творчества свѣжихъ и кристальныхъ подспудныхъ родниковъ жизни, Гамсунъ и человекъ беретъ не въ унылой сѣрости мѣщанскаго прозябанія, и не въ модномъ надушенномъ эстетизмѣ, а въ сторонѣ и отъ того, и отъ другого, — въ природной стихійной цѣльности человека, сохранившаго еще настолько силъ, чтобы жить, а не рефлексировать и подавлять жизнь. Человекъ Гамсуна — близко находится отъ воды и деревьевъ, и движеніе его жизни такъ же цѣльно и свободно, какъ сама природа. Гдѣ какъ не здѣсь, именно въ подобной области творчества, нуженъ красочный, гибкій и смѣлый импрессионизмъ, отражающій жизнь, въ которой впечатлѣнія быстры и мимолетны, какъ пробѣгающія по небу облака?

Реальны ли, соответствуют ли общимъ понятіямъ о дѣйствительности люди въ воспроизведеніи Гамсуна? На это можно отвѣтить лишь то, что таковыми ихъ видѣлъ Гамсунъ. Его герой Гланъ чувствуетъ весну, какъ оживленный ею звѣрь, и нѣтъ ничего красивѣе этого человѣка, въ которомъ есть красота самой природы и таинственность самого Пана. Его женщины непроизвольно, въ силу природнаго инстинкта, вносятъ въ свою любовь, въ свою поэму страсти всю ту гамму сопротивленія, борьбы, измѣнчивости, случайныхъ вспышекъ то ненависти, то нѣжности, то бѣшенства, которыя „книгу любви“ дѣлаютъ подобной длительной симфоніи самыхъ разнообразныхъ, острыхъ, болѣзненныхъ и стихійно мощныхъ чувствъ. Онъ видѣлъ все — людей, природу и любовь — въ одной яркой и музыкальной сказкѣ своихъ ощущеній, неразрывно слитыхъ съ грезами. И потомъ уже все представлялось ему сквозь эту сказку, сквозь эти грезы. Гдѣ кончается его ощущеніе и гдѣ начинается его греза — это невозможно установить, ибо и то и другое слиты вмѣстѣ.

Вотъ Юганнесъ, Гланъ, Карено... онъ живетъ въ глухомъ лѣсу и впивая, какъ музыку, чувство природы, земли, воздуха, моря и лѣса, зажигается мучительной, полной солнечнаго хмѣля и безумія, любовью къ женщинѣ; онъ съ дѣтства живетъ въ опьяняющей реальности грезъ и видѣній и потомъ, выросши, создаетъ книгу, какъ „цѣлое королевство садовъ и морей“, будучи смертельно отравленъ своей яркой, какъ весна и такой же стихійно-волнующей любовью; онъ строитъ башню въ горахъ, чтобы пріобрѣтать тамъ познаніе вещей, „подслушивать у ихъ двери“, но остается подъ башней въ сложномъ хаосѣ ощущеній любви. Великій мечтатель, вѣчно готовый прикинуть къ открывшейся тайнѣ и слушать живую музыку міра, всегда съ напряженнымъ вниманіемъ ждущій, что вотъ-вотъ откроются двери въ осуществившуюся полноту его грезъ, наивный, дѣтски-непосредственный, влюбленный въ живой міръ и какъ вѣтромъ, захваченный любовью къ женщинѣ — таковъ мужчина Гамсуна. Его женщина — такой же таинственный и въ этой таинственности неотразимо обаятельный звѣрь, тѣмъ болѣе обаятельный, чѣмъ сильнѣе въ ней выражена эта бессознательная цѣльность живого, гибкаго и измѣнчиваго звѣря, то осторожнаго, то безумно порывистаго. И въ „Панѣ“, и въ „Викторіи“, и въ „Сумасбродѣ“, и въ „Редакторѣ“

Линде“, и въ „Драмѣ жизни“, и даже въ менѣе серьезныхъ по замыслу вещахъ, какъ „Бродяги“ и „Подъ осенней звѣздой“, нить отношеній между мужчиной и женщиной — сложно извивающаяся, запутанная, то неожиданно обрывающаяся; словомъ, въ любви — всегда сложность, неясность, тайна, неожиданность, и отсюда борьба, острия раны и полное боли и муки очарованіе.

Переживанія этихъ людей, взятыхъ „съ земли, съ лѣса, съ береговъ морей“, передавалъ Гамсунъ. Не описывалъ ихъ, а передавалъ ихъ жизнеощущенія, ихъ живыя, свѣжія красочныя впечатлѣнія. Отсюда этотъ очаровательный импрессионизмъ, эта новизна чувствъ, которыя настолько же новы, насколько и жизненны. Смотрѣть на камень, какъ на живое существо, плакать надъ прогнившей вѣткой, бросать въ воду башмакъ любимой дѣвушки — такого рода „оригинальность“ никому нельзя было бы простить, кромѣ Гамсуна, ибо онъ одинъ могъ рассказать обо всемъ этомъ такъ, чтобы отразить въ словахъ живую правду дѣйствительныхъ переживаній. Какъ онъ это дѣлалъ? Это красивая тайна художественнаго таланта. Этого не раскроетъ никто. Это объясняютъ понятіемъ инстинкта (творческой интуиціи), которому единственно вѣрилъ Ницше.

Природа и любовь также отражены въ свѣтѣ этой сказки, созданной индивидуальностью художественныхъ воспріятій. Чуждаясь общихъ и готовыхъ обозначеній, не передающихъ живого впечатлѣнія, Гамсунъ по-своему создалъ весь чувственно-познаваемый міръ, и ему, — художнику, пришлось, какъ первому человѣку, всему давать наименованія. Дерево, которое стояло сотню лѣтъ, художникъ увидѣлъ впервые, и онъ обозначилъ и нарисовалъ его названіемъ по-своему, ибо почувствовалъ его по-своему. Импрессионистъ не вѣритъ никому и ничему, кромѣ своего ощущенія, того ощущенія, которое онъ сейчасъ пережилъ и которое отразилъ во всей его непосредственной обнаженности, внѣ всякихъ условныхъ пріемовъ. Гамсунъ попробовалъ въ „Викторіи“ дать общее, охватывающее опредѣленіе любви. Но ему пришлось дать цѣлый рядъ образовъ, все новыхъ и новыхъ, часто взаимно-противоположныхъ и все таки не уничтожающихъ дѣйствительности и правдивости cadaго въ извѣстномъ мгновеніи. Это приводитъ къ правдѣ только одного — текущаго мгновенія. Выра-

зить жизнь мгновения, поспѣть за нимъ съ палитрой художника или словомъ поэта — вотъ задача импрессиониста.

Описывать послѣдовательно стѣны, крышу, ступени и пр. дома... Зачѣмъ, когда полусорвавшійся съ петли ставень и пятна грязи или сырости на домѣ — мгновенно опредѣляютъ въ сознаниі художника физиономію дома? Такими мгновенными штрихами пользуется для своего рисунка Гамсунъ. У него нельзя найти ни одного, хотя бы краткаго, описанія женщины, ея портрета. Ни одного. Онъ даетъ только впечатлѣнія отъ людей, вещей, но не изображенія ихъ.

III.

Книги Гамсуна, въ которыхъ рассказывается о людяхъ и вещахъ заполнены въ сущности имъ однимъ. Кто единственный и настоящій герой всѣхъ гамсуновскихъ произведеній? Онъ самъ. Что оставляетъ специфически-гамсуновское чарующее впечатлѣніе въ его книгахъ? Образный и ярко-жизненный авторскій обликъ, за которымъ читатель съ жаднымъ вниманіемъ слѣдитъ по случайнымъ характернымъ, врѣзывающимся въ память чертамъ, которыя художникъ щедро разбрасываетъ. Въ пестрой сложности импрессионистскихъ мазковъ-брошенныхъ на полотно картины, единственнымъ связующимъ все элементомъ служитъ авторское „я“. И читатель чувствуетъ, что центромъ здѣсь служитъ тотъ нѣкто, кто пропиталъ всѣ страницы мощнымъ чувствомъ своей творческой радостной жизненности. Къ источнику этой свѣтлой духовной обще-жизненной энергіи и направляется вниманіе читателя. На фонѣ свѣжихъ и яркихъ грезъ, видѣній и представлений, облеченныхъ художественнымъ словомъ въ плоть и кровь, вырисовывается обликъ того, кто создалъ эту сказку жизни, чьи чувства и ощущенія, абсолютно индивидуальныя, выражены здѣсь постольку, поскольку онѣ отражаютъ міръ и жизнь.

И такого рода ощущенія настолько сильно создаются страницами Гамсуна, что изображенія бѣдствій, страданій или томленій его героя совершенно заслоняются внутреннимъ, въ которомъ видится радостно мощное человѣческое „я“, гибкое, сильное, творчески-очаровательное, трепетно ощущающее ра-

дось жизни и силу жизни. Даже такая книга, какъ „Голодъ“, въ которой развертывается мучительная драма нищеты, паде- нія, медленной гибели челоуѣка, производитъ необыкновенно странное впечатлѣніе. Исторія голода рассказана такъ, что, несмотря на болѣзненный реализмъ въ отдѣльныхъ чертахъ, у читателя впечатлѣнія тоски и ужаса стушевываются передъ чарующимъ по своеобразію и силѣ обликомъ самого рассказ- чика. Реальная картина переживаній голода и нищеты, ко- нечно, ужасна, но если обреченный на муки, униженія и ду- шевную тоску въ переживаніяхъ этихъ, какъ и вообще въ своей жизни, проявитъ истинно творческій, богатый музыкаль- ностью и жизненной красотой интеллектъ, то не замѣтитъ этого послѣдняго, а обратитъ все вниманіе на чисто внѣшнюю сторону его переживаній, не обратитъ вниманія на то, *какъ* онъ это переживаетъ, *каковъ* онъ въ своихъ переживаніяхъ, — значитъ пренебречь челоуѣкомъ вообще, тѣмъ, что въ немъ есть самого драгоцѣннаго. Такъ что не холодный принципъ эстетизма заставляетъ обращать вниманіе на личность худож- ника, заслоняющую тѣ или инья частности переданныхъ пере- живаній, а просто внимательность къ свѣтлой челоуѣческой цѣнности. И личность художника всегда передъ нами.

Можетъ ли получиться иное впечатлѣніе отъ его книги, когда, рассказывая о дняхъ и недѣляхъ нищеты, онъ сосре- доточиваетъ вниманіе читателя не на однѣхъ лишь подроб- ностяхъ тяжелой драмы своей жизни, а даетъ общія полосы переживаній мечтателя, художника, пантеиста. Между собы- тіями, показывающими весь ужасъ безнадежной нужды, онъ рассказываетъ внезапно пришедшій въ голову планъ драмы или романа и весь горитъ при этомъ творческимъ жизнера- достнымъ возбужденіемъ; послѣ дня мытарства, съ пустымъ желудкомъ и стружкой во рту, онъ, усталый, слушаетъ ве- чернюю музыку волнъ у берега моря и забывается въ гре- захъ, которыя прекрасны и творчески неожиданны. Въ ми- нутномъ проблескѣ жизнедѣятельности, на улицѣ днемъ, онъ отдается удивительной мечтѣ о дѣвушкѣ, имя которой „Илайяли“, и въ случайное уличное знакомство вноситъ столько очарованія живыхъ, художественно-экзотическихъ рѣдкихъ и своеобразныхъ чувствъ, на которыя способенъ лишь юноша съ богатой и яркой душой. И всѣ впечатлѣнія, всѣ чувства, переданныя въ этой книгѣ, таковы, что испытать ихъ могъ

лишь человекъ съ тонкой жизненностью, которая въ своихъ проявленіяхъ касается вашей души, какъ властная музыка. Да, пережить голодъ могъ, конечно, всякій, но *такъ* пережить его могъ только одинъ Гамсунъ. Художественно-правдивыя картины такихъ переживаній вызовутъ содроганіе. Но Гамсунъ ими чаруетъ.

И то же во всѣхъ другихъ наиболѣе цѣнныхъ его книгахъ. Съ вами говоритъ душа поэта, его живое „я“, дающее такое богатство своихъ художественно отраженныхъ переживаній. Двѣ другихъ лучшихъ его книги хорошо иллюстрируютъ ощущеніе художникомъ двухъ свѣтлыхъ цѣнностей существованія. „Панъ“ показываетъ, какъ онъ взялъ въ своемъ чувствѣ міра — природу, „Викторія“ — любовь.

Это не сама природа такъ прекрасна въ книгѣ Гамсуна, это прекрасно его переживаніе. Онъ ярко и выпукло нарисовалъ свое чувство, онъ передалъ его цѣликомъ во всей волнующей его силѣ и, конечно, заразилъ имъ читателя. Создадутъ ли такое опьяняющее чувство стихійной жизни природы — маленькій ручеекъ, „который журчитъ одинъ все время, все время“, сѣрый камень, смотрящій дружески на Глана, благоуханный цвѣточекъ вереска, если дать ихъ точный рисунокъ внѣ воспріятій художника? Но поэтъ „плачетъ отъ любви къ нимъ“, его переполняетъ несказанно острое чувство расцвѣта міра. Онъ чувствуетъ, какъ живетъ міръ въ этомъ ручьѣ, цвѣткѣ и камнѣ, и даетъ ихъ намъ такими прекрасными, какими онъ самъ ощутилъ ихъ. Тонко воспріимчивый — онъ мгновенно впиваетъ въ себя капельку остраго наслажденія, даваемого первой вспышкой впечатлѣнія. Его сердце „наполнено темнымъ виномъ“ этихъ чувствъ міра и съ чѣмъ бы ни ассоціировались эти яркія и нѣжныя ощущенія, онъ прославляетъ все, что озарилось ихъ лучами — камень, сухую вѣтку, ручей... Онъ прошелъ по міру, какъ гончайшей воспріимчивости инструментъ, музыкально-откликающійся на самыя легкія прикосновенія воздуха, вѣтра, запаховъ, травъ, стеблей, красокъ, цвѣтовъ, взглядовъ, улыбокъ. Онъ отражаетъ все — какъ красоту, ибо всѣ эти воспріятія дѣлаются ничѣмъ инымъ, какъ элементами той сказки міра, которую создалъ себѣ художникъ. На фонѣ всѣхъ этихъ, удивительной свѣжести и силы, воспріятій, звучитъ мощно и молодо радостный лейтъ-мотивъ автора: — какъ сказочно, опьяни-

тельно и богато ощущение себя живущимъ! Что за поэма силы, красокъ и блеска эта жизнь! И авторъ поетъ восторженный пѣанъ міру. — „Вы люди, звѣри и птицы, я пью съ вами за уединенную ночь въ лѣсу. Пью за мракъ и шопоть бога среди деревьевъ; за нѣжное, простое благозвучіе, слышимое мною въ молчаніи; за зеленую листву и за желтую листву... Пью за звукъ жизни, который я слышу, за собаку, которая съ фыркающей мордой въ травѣ нюхаетъ землю. Съ бурной радостью пью за дикую кошку, которая вытянулась всѣмъ тѣломъ, высматриваетъ и готовится прыгнуть на воробья во мракъ... Благодареніе за уединенную ночь, за горы, за мракъ и за шумъ моря, что шумитъ у меня въ сердцѣ. Благодареніе за жизнь, за дыханіе, за счастье жить ночью; я благодарю за все это отъ всего сердца. Послушай на востокъ и послушай на западъ. Это вѣчный Богъ. Эта тишина, что шепчетъ мнѣ на ухо — кипучая кровь великой природы, Богъ, пронизывающій міръ и меня. Я вижу блестящую нить паутины при свѣтѣ моего костра, я слышу плывущую по морю лодку, сѣверное сіяніе ползетъ вверхъ по небу на сѣверѣ. Клянусь своей бессмертной душой, о, какъ я благодаренъ и за то, что я здѣсь сижу!“

Гамсунъ слышитъ свое чувство. Гамсунъ поетъ свое чувство. Міръ, съ его тѣнями и блескомъ, съ разлитой въ немъ неудержимой стремительностью жить, чувствовать, трепетать отъ наплыва ощущеній, коснулся воспріимчивости художника, и онъ мгновенно словно зазвенѣлъ струнами своей впечатлительности, самъ очарованный дрожью своихъ же жизненныхъ звуковъ. Когда онъ видитъ, слышитъ и осязаетъ живой міръ природы, въ немъ ярко и мощно кто то поетъ пѣсню радости жить. И онъ ее поетъ. Это очаровываетъ читателя. Художникъ даетъ „себя въ жизни“, даетъ „свою сказку жизни“, обманывая читателя, внушая ему представленіе о жизни путемъ передачи субъективной яркости своихъ личныхъ впечатлѣній. Но тѣмъ сильнѣе дѣйствуетъ онъ на читателя, ибо ничто такъ ярко не можетъ рассказать поэтъ, какъ самого себя. Волнуя нѣжными и фантастически вспыхивающими красками своихъ переживаній, поэтъ примѣромъ личныхъ впечатлѣній какъ бы говоритъ: посмотри, какъ можно празднично и ликующе красиво прожить жизнь, почувствовать ее, и уносить съ собой, въ потокъ своего творчества, пробужденную и опьяненную дыханіемъ свѣжести и свободы душу.

Очаровательна сказка, которую сплетаетъ Гамсунъ изъ зеленыхъ стеблей травъ и лѣсныхъ цвѣтовъ, сказка о чело-вѣкѣ, который жизнерадостенъ, свободенъ и полонъ жизнен-ной мощи, какъ звѣрь; сказка о чело-вѣкѣ, который стихійно правдиво отражаетъ въ себѣ дѣвственную красоту міровой жизни и котораго въ лѣсной избушкѣ, среди шопота и мол-чанія лѣса, посѣщаютъ видѣнія такой прозрачной ясности и такой солнечной радости, что они вѣютъ въ душу таинствен-ными вѣяніями весны. Но видѣнія эти вышли изъ нѣдръ са-мой природы, изъ глубины лѣса, отъ береговъ морей, отъ изумрудныхъ полянъ и прогалинъ и луговъ. Они дышатъ тай-ной живой природы. Эта одна изъ сказокъ любви: сказка о Дидрихѣ и Изелинѣ, которую создалъ поэтъ и въ которую самъ же страстно влюбился. Это исторія о юношѣ и дѣвушкѣ въ молодомъ зеленомъ саду, полномъ ликующаго солнца и за-пахомъ травъ и листьевъ. Какъ двѣ струны, натянутыя въ солнечномъ воздухѣ, влюбленные дрожатъ радостно-трепещу-щимъ звономъ. Равно таинственны и чудесны ихъ юныя, ро-зовыя, гибкія и мощно граціозныя тѣла и ихъ влюбленные, жадно раскрывшіяся другъ для друга, какъ чаши цвѣтовъ, души. Изъ сказки природы родилась сказка любви.

Гамсунъ взялъ эту сказку въ ея полномъ сліяніи съ сол-нечнымъ свѣтомъ, лѣсомъ, землей, травой и общимъ чувствомъ жизни. Трудно отдѣлить у художника любовь отъ всей при-роды и природу отъ любви. Онѣ взяты въ одной солнечной и живой тайнѣ.

Если природа и міръ вообще — сказка, то въ ней дол-женъ быть центральный пунктъ, когда отмѣченный рокомъ герой сказки подходитъ къ послѣднему осуществленію грезъ, когда срываются всѣ покровы съ полныхъ волшебнаго сіянія тайнъ и вспыхиваетъ ослѣпительной симфоніей счастья музыка самыхъ яркихъ осуществленій. Такимъ моментомъ для Гамсуна служитъ любовь. Она вся — въ природѣ, она цвѣтетъ и го-ритъ только въ природѣ, она — какъ бы благоуханный цвѣтъ ея стихійныхъ силъ, вѣнчающій высшее ихъ и могуществен-нѣйшее проявленіе. Говорить о любви у Гамсуна то же, что говорить о природѣ у него.

Понятіе любви у Гамсуна, какъ оно дано не въ теорети-ческой формулировкѣ, а въ свѣжихъ образахъ яркихъ чело-вѣческихъ переживаній, можно сблизить съ ученіемъ объ

эросъ Платона и съ учениемъ о Діонисѣ Ницше. Всѣ трое — Платонъ, Ницше и Гамсунъ — берутъ любовь какъ напряженнѣйшій моментъ жизненности, раскрывающійся во всей музыкальности, красочности и силѣ, возможный одинъ лишь разъ, въ одну полосу жизни, — въ юности, когда словно открывается воздушный провалъ въ лазури, ведущій къ полной и совершенной гармоніи всѣхъ жизненныхъ осуществленій. Сближаетъ этихъ столь различныхъ художниковъ слова въ данномъ случаѣ то, что всѣ они совершенно сливаются въ переживаніи любви — и высшую духовность, и интенсивнѣйшую напряженность земного, тѣлеснаго начала, которое въ этомъ своемъ яркомъ и радостно-жизненномъ проявленіи приближается къ чистѣйшей духовности, переходитъ въ него и совершенно съ нимъ сливается. Когда Кнутъ Гамсунъ рассказываетъ въ „Панѣ“ о любви юноши Дидриха къ дѣвушкѣ Изелинѣ, объ этой любви, являющейся для него прекраснѣйшимъ символомъ любви въ природѣ вообще, когда онъ говоритъ о волшебномъ перерожденіи Изелины послѣ прихода Дидриха въ ея глухую лѣсную избушку, о томъ, что въ Изелинѣ словно струилось что-то новое, живое, весеннее, — читателю ясно, что здѣсь идетъ рѣчь о перерожденіи души и тѣла, что въ охваченномъ любовью и жаждой расцвѣта и счастья тѣлѣ дрожитъ такая же влюбленная и жаждущая жизни душа. Для Гамсуна въ этомъ общемъ понятіи — жизнь — заключались понятія и души и тѣла. Онъ язычникъ и спиритуалистъ въ одно и то же время, потому что для него существуетъ лишь данное мгновеніе, въ которомъ трепещетъ какое-либо яркое проявленіе жизни. Душа пьетъ жизнь, благодаря активной жизненности тѣла, и чѣмъ полнѣй и ярче его растительныя впечатлѣнія, тѣмъ болѣе опьянена и насыщена жизнью душа. Потому-то Гланъ (въ „Панѣ“) такъ по-дѣтски просто отдается чувствамъ, рожденнымъ весной. Но въ этой тревожной жадѣ счастья и живой полноты, остро разрастающейся тогда, когда такъ пьянитъ золотой зной солнца, когда въ весеннемъ воздухѣ такая хмѣльная сладость, а синева неба такъ бездонна глубока, — въ этой тревогѣ не одна лишь бѣшенная жажда чисто растительныхъ радостей. Здѣсь тучная почва для расцвѣта самыхъ утонченныхъ, самыхъ нѣжныхъ и мучительныхъ грезъ; здѣсь область смутныхъ духовныхъ исканій; здѣсь странная тайна полного сліянія двухъ началъ: зем-

ного и духовнаго. Въ напряженности и красотѣ мятежныхъ и яркихъ переживаній героевъ Гамсуна чувствуется страстное исканіе именно этого Платоновскаго лазурнаго провала, ослѣпительнаго огня жизни, ея силы и полноты. Но въ этомъ исканіи столько смутнаго, тайнаго, болѣзненнаго, столько недоумѣній, боли, тревогъ, паденій...

„Что такое любовь?... Любовь — это пламенная адская музыка, заставляющая плясать даже сердца стариковъ. Это маргаритка, распускающая свои лепестки съ наступленіемъ ночи. Это анемона, закрывающаяся отъ дуновенія и умирающая отъ прикосновенія.

„Такова любовь... Она тверда, какъ несокрушимая скала, и горитъ неугасимымъ пламенемъ до самой смерти, потому что любовь вѣчна. Такъ что же такое любовь?

„О, любовь — это лѣтняя ночь съ небесами, усѣянными звѣздами и съ благоухающей землей... почему же она заставляетъ юношу идти окольными тропинками и почему заставляетъ старика одиноко страдать въ своей комнатѣ... Ахъ, любовь превращаетъ сердце человѣческое въ роскошный безстыдный садъ, гдѣ растутъ таинственные наглые грибы.

„Развѣ она не заставляетъ монаха пробираться въ чужіе сады и заглядывать тайно въ окна спящихъ? Развѣ она не дѣлаетъ безумными монахинь и не помрачаетъ головы принцессъ?

„Такова любовь... Нѣтъ, нѣтъ, она совсѣмъ другая и она не похожа ни на что на свѣтѣ... Всѣ пути ея покрыты цвѣтами и кровью...”

Когда Гланъ проходитъ черезъ такую, странно и ярко, въ безумные и чарующіе цвѣта окрашенную полосу любви, когда Юганнесъ съ такой тоской и силой влеченія грезитъ и любитъ, когда герой Голода создаетъ причудливую сказку объ „Илайяли“, когда Енсъ Спиръ (въ „Драмѣ жизни“) переживаетъ великую скорбь своей любви, точно также, какъ герой „Сумасброда“, то это не потому, что случайность событій опредѣлила рядъ препятствій и преградъ, но единственно потому, что стихія любви таинственна, причудливо и капризно всесильна и, какъ вихрь, неотразима и измѣнчива. И воплощеннымъ символомъ этой стихійной силы служить противоположность половъ. Чтобы ярче отразить могущественность этой стихіи, законовъ которой не уловить

нигдѣ и никогда, Гамсунъ обращается къ фигурамъ живымъ и цѣльнымъ, вышедшимъ изъ свѣжихъ нѣдръ природы и проникнутымъ ея силой, таковы лейтенантъ Гланъ и героиня „Пана“, поэтъ Юганнесъ, царица Тамара, а также крѣпкіе и стойкіе моряки, бродяги, герои его мелкихъ разсказовъ. Чѣмъ сильнѣй и свѣжѣй они по натурѣ, тѣмъ стихійнѣй проявляется въ нихъ власть мощной силы любви, поднимающей ихъ, какъ вѣтеръ листья, и мчащей въ своемъ вихрѣ.

Рядъ яркихъ красочныхъ пятенъ—рядъ отдѣльныхъ переживаній, схваченныхъ какъ бы въ самомъ моментѣ ихъ проявленія, даютъ въ общемъ удивительно выпуклую и ярко озаренную картину любви. Гамсунъ въ этомъ отношеніи необыкновенно, безумно смѣлъ и не боится зарисовать такія проявленія мгновенныхъ острыхъ переживаній, которыя до Гамсуна въ беллетристикѣ не отражались. Оттого-то онъ получилъ извѣстность эксцентричнаго чудака-художника. Его герои дѣлаютъ вещи, выходящія изъ ряда вонъ, разрывая всѣ рамки беллетристической корректности. Гамсунъ не боится показать въ человѣкѣ—ребенка, поэта, безумца, не боится именно потому, что за внѣшнимъ необычнымъ, эксцентрическимъ проявленіемъ какого-либо сильнаго переживанія, умѣетъ, какъ тонкій художникъ, обнажить передъ читателемъ живую непосредственность самыхъ чувствъ, вызвавшихъ извѣстныя переживанія. Онъ показываетъ этотъ „роскошный безстыдный садъ“ влюбленнаго сердца и растущіе въ немъ цвѣты и „наглые грибы“; онъ знаетъ, что любовь „заставляетъ склоняться голову короля до самой земли, такъ что волосы его метутъ дорожную пыль, а уста его бормочутъ безстыдныя слова, и онъ смѣется, и высовываетъ языкъ“. Да, Гамсунъ не боится показать этотъ „высунутый языкъ короля“. Онъ фиксируетъ мгновенное проявленіе чувствъ, во всей ихъ зыбкости, смутности, во всей ихъ безумной обнаженности и необычности. Онъ—художникъ-импрессионистъ, этимъ сказано все.

IV.

Своеобразнѣйшая философія жизни—вотъ что хотѣлось бы разсмотрѣть изъ того огромнаго матеріала, который даютъ „Мистеріи“.

Тяжело ложится на плечи жизнь. Но ты носи ее легко и весело. Непонятно соединены—скорбь, которая выше силъ, и радость жизненной красоты, заслоняющая все, кромѣ одного: счастья жить и весною вечеромъ дышать запахомъ гвоздики и вереска, принесеннымъ вѣтромъ. Необъяснимое счастье—быть маленькой сознающей себя щепочкой въ гигантской игрѣ волнъ стихіи жизни. Какая радость—взметнуться на вершинѣ! Какая радость—пасть головокружительно въ бездну! Въ одно мгновѣніе и взлета и паденья ты увидишь еще зеленоватое небо надъ собой и зеленая волны вокругъ; тысячи оттѣнковъ красокъ отразятся въ твоихъ глазахъ. Слухъ уловитъ нѣжнѣйшія сочетанія звуковъ. Благодарность подобно молитвѣ заволнуетъ твое сердце. Смѣшную и трогательную молитву твою услышитъ первый художникъ міра: ты поблагодаришь его за камень, лежащій на дорогѣ; за кустъ, качающій цвѣты на вѣткахъ; за алую полосу закатаго неба; за то, что вотъ въ этотъ часъ ты вышелъ на дорогу жизни, и вѣтеръ пахнулъ тебѣ въ лицо и зазвонилъ въ ушахъ, и вдали прошла дѣвушка, сказка земли, съ нѣжнымъ тѣломъ и неуловимой душой.

Такое острое чувство жизни, такая хвала за міръ, за жизнь—и тайное, неудержимое тяготѣнье къ смерти; тяготѣнье черезъ эту опьяненность чувствами. Съ вершинъ тянетъ въ бездну. Переполняющаяся чаша черезъ край—расплескивается. Это все еще восторгъ бога Діониса, дающій такое не вселяющееся въ душѣ страстное чувство существованія, что одержимый имъ становится живымъ до безумія, до высшей стремительности и силы переживаній и въ благодарности своей за этотъ даръ превосходитъ даже дарящихъ боговъ. А именно: отдаетъ и этотъ даръ и самое свое существованіе, идетъ къ уничтоженію, къ безднѣ, гдѣ сложитъ свое безумное счастье и свое жаждущее „я“.

Таковъ Нагель, человекъ, которому много дано было богомъ жизни. Въ концѣ концовъ, влюбившись и мучительно безумствуя, онъ однажды ночью бросился въ море. Быстро все это совершилось. Гамсуномъ описано все это такъ, какъ оно и бываетъ въ самой жизни. Послѣдній толчокъ въ душѣ, движущейся въ какомъ-то безумномъ кругѣ, сорвалъ его со стула, заставилъ промчатся по улицѣ и безъ секунды раздумья броситься въ воду. Такъ Нагеля не стало, и городокъ, который онъ волновалъ, опять успокоился.

Этотъ городокъ былъ украшенъ флагами, когда Нагель подѣхалъ на пароходѣ къ пристани его. Въ честь молодой дѣвушки Дагни украшали его. Въ Дагни Нагель влюбился.

Если видѣть Нагеля только въ его поступкахъ, то мы очутимся въ ужасной неразберихѣ. Правда, по дорогѣ къ лѣсу и дому Дагни онъ упалъ на землю головой къ ея пыльнымъ ботинкамъ, милѣй и прекраснѣй которыхъ не было на свѣтѣ ничего; и бился головой о землю и съ дѣтской простотой призывалъ имя самого Бога въ свидѣтельство того, что онъ ее, Дагни, любитъ...

Но онъ же, умоляя Марту быть его женой, входилъ въ такія сокровенныя, въ такія интимныя грезы о жизни ихъ двоихъ, высокую художественность которыхъ можетъ дать лишь прозрачнѣйшая искренность.

Этотъ Нагель, эта сознающая себя песчинка въ игрѣ стихійныхъ волнъ, — онъ вздымался и опускался, смѣлый и восторженно принимающій всю, всю жизнь. Надъ всѣмъ останавливается онъ съ глубокой внимательностью и всепроникающимъ интересомъ. Служанка Сара, нищій Минутта... Къ первому Художнику міра и всему, что онъ сдѣлалъ, Нагель относится съ уваженіемъ. Онъ не дѣлитъ міръ на величественное и пошлое. Обратите на это вниманіе. Онъ любитъ море. И маленькія цвѣтныя тряпочки, эти флаги, украсившіе день Дагни, находятъ большой отзывъ въ его ясномъ сердцѣ. Человѣческое для него то же, что и природное. Намъ кажется это терпимостью, благодарнымъ чувствомъ уваженія къ живому; но это въ немъ просто безсознательная свѣтлость отраженій всего въ мірѣ. Хорошее зеркало въ душѣ Нагеля, только у дѣтей оно бываетъ такимъ чистымъ. Дагни этого не замѣтила... Кроткая мѣщаночка, она не хотѣла никого обидѣть, не хотѣла мучить; ей надо было жить, любить своего лейтенанта и отдать ему свое плѣнившее Нагеля дѣвичье тѣло и плѣнившую его молодую жизнь въ этомъ молодомъ тѣлѣ. Она не виновата, что Нагель безумствовалъ изъ-за нея и бросился въ море.

Художникъ никого и не думалъ обвинять. Онъ разсказалъ о томъ, что совершается въ игрѣ стихійныхъ волнъ съ населяющими ихъ существами. Посмотрите, какъ все смѣшано. Прекрасныя громадныя водныя глыбы разбиваются прекрасно и тонко организованныя существа. Среди красоты — мука, и часто и самый отчаянный ужасъ безпомощности, агонія, за-

давленность... Но нѣтъ мѣста ни жалобѣ, ни темной религіи пессимизма. Самъ Нагель на скрипкѣ поетъ пѣсню своей гибели, восторгъ и безумную муку своей жажды, своего уничтоженія. Веселый и смѣлый, кружится онъ въ „животворномъ океанѣ“. Онъ живетъ—и пусть жизнь дѣлаетъ съ нимъ что угодно, ибо что бы ни дѣлала съ нимъ жизнь, она не можетъ не давать ему самое себя, свой трепеть, свое движеніе. А кромѣ жизни—ему ничего не нужно.

Гамсунъ нигдѣ не упоминаетъ даже имени Ницше. Но какъ близки—художникъ и мыслитель. Эта свободная и отважная пассивность, съ какой Нагель отдаетъ себя стихійной игрѣ,—основная предпосылка ученія о сверхчеловѣкѣ. Развѣ Нагель прячется отъ слѣпыхъ силъ жизни? Развѣ есть на немъ—ряса религіозности, сюртукъ рационализма? Развѣ отъ жизни уходитъ онъ въ теплый и сытый пріютъ, въ домикъ, съ заколоченными отъ вѣтра окнами? Нѣтъ, прямо съ высокаго берега весело и смѣло бросается онъ въ море, чтобъ плыть, плыть, плыть, среди простора и движенія. Пусть волны его баюкаютъ, несутъ, вздымаютъ, пусть послѣдній валъ разобьетъ его о камни... Но для этого-то и вступилъ онъ въ міръ, чтобъ нестись въ волнахъ, чтобъ подняться на ихъ гребняхъ, качаться въ ихъ движеніи и чтобы въ этомъ жизненномъ движеніи познать жизнь. Веселый Нагель, какъ ни давила ему плечи жизнь, онъ носилъ ее все-же весело и бодро и даже радостно.

Одинъ изъ-за Дагни уже погибъ. Это маленькій и слабый Карльсенъ.

Но Нагель сдѣлалъ то же самое. Онъ такъ много и презрительно говорилъ объ этомъ Карльсенѣ. А сдѣлалъ то же, что и тотъ. Стихія равняетъ всѣхъ и мирно укладываетъ рядомъ льва и кролика. Вѣдь съ самаго начала мы знаемъ, что не мы несемъ, но насъ несутъ. Насъ поражаютъ великіе законы жизненной стихіи: любовь, безуміе, смерть. „Богъ поразилъ его любовью“, говоритъ Гамсунъ о героѣ.

Нагель потонулъ.

Самъ онъ поднялъ веселый круговоротъ, потопившій его. Быстро произошло все, что было до катастрофы. Мелькаетъ рядъ бѣглыхъ переживаній: пріѣздъ; инцидентъ съ судьей и Минуттой; бесѣды съ самимъ собой о жизни; полные двойственныхъ чувствъ трагическіе и острые рассказы Нагеля въ

обществѣ, бесѣды съ Дагни и чисто-нагелевская манера клеветать на себя; эпизодъ съ Мартой; пріѣздъ Каммы; измученность и первая попытка смерти; возвратъ къ жизни и затѣмъ—смерть уже подлинная, оставившая на мѣстѣ, гдѣ стоялъ Нагель,—пустоту...

Это чувство пустоты для читателя такъ реально, какъ будто Нагель ушелъ изъ самой непосредственной жизни, а не въ романѣ. Иллюзія, которую далъ художникъ, поразительна:—казалось, Нагель былъ подлѣ насъ, шелъ по улицѣ, входилъ въ домъ, обращаясь къ вамъ, жестикулировалъ и сыпалъ своими острыми и внезапными парадоксами и рассказами.

Ощущеніе живого человѣка, словно вдвинутаго силой творческой изобразительности въ живую жизнь, — вотъ что далъ намъ этотъ близкій къ своему герою—чуждакъ Гамсунъ.

Это поистинѣ, творчество, соперничающее съ самой жизнью. Подлинныя силы Гамсуна, несмотря на весь шумъ, поднятый имъ, далеко еще не оцѣнены.

Эстетизмъ и эротика.

Предисловіе.

Задача настоящей работы — прослѣдить въ творествѣ ряда художниковъ и поэтовъ соединеніе, неразрывное и гармоничное, двухъ идей: идеи красоты, эстетизма, и идеи жизненной полноты и подъема, — идеи Эроса. Своеобразный синтезъ этихъ идей въ художественномъ творествѣ является отправной точкой въ разсмотрѣніи литературнаго матеріала, и такимъ образомъ нижеслѣдующія страницы на полноту и цѣльность литературныхъ характеристикъ не претендуютъ. Огромный художественный матеріалъ не могъ быть исчерпанъ въ поставленныхъ рамкахъ; бралось лишь наиболѣе характерное и яркое, причемъ и изъ вошедшаго матеріала многое могло быть лишь кратко и конспективно намѣчено.

Содержаніе, вкладываемое мною въ понятіе „эротика“, заставляетъ оставить за бортомъ обзора тѣ произведенія, въ которыхъ художественный рисунокъ не освѣщается и не пронизывается лучами идейности, сливающей яркое проявленіе растительности съ зенитомъ духовности.

И потому исключены изъ обзора не только примитивы — реалисты, дававшіе грубую схему явленій и фактовъ, какъ Рабле или Боккачіо, но даже искушенные въ тонкихъ приемахъ художественнаго письма беллетристы, какъ Зола или Гонкуры. Потому что въ мертвой объективности натуралистическихъ воспроизведеній тяжелая и грубая похоть, замѣняющая свѣтлый и музыкальный Эросъ, рисуется, какъ нѣчто самодовлѣющее, отдѣльное, очерченное на фонѣ страшной обыденщины,

въ общей скудости душнаго и мертваго прозябанія. Здѣсь нѣтъ души художника и его личнаго чувства жизни.

Обиліе и пестрота именъ не уничтожаютъ согласованности и связи. Широкій и пестрый матеріаль уложился въ рамки выработаннаго нижеслѣдующаго плана, такъ что въ общемъ, при всей разнохарактерности именъ, они составляютъ звенья единой цѣпи. И если близость, напр., Лохвицкой и библейской „Пѣсни пѣсней“, или—Щербины и Гамсуна—можетъ показаться парадоксальной, то именно здѣсь, гдѣ прослѣживается единая нота творчества—Эроса,—открывается глубокая связь всѣхъ художниковъ міра, какъ-бы ни разнились они по величинѣ и характеру таланта. Въ концѣ концовъ, дѣло художниковъ—дѣло единое. Жизнь милліонами разнообразнѣйшихъ голосовъ говоритъ объ одной себѣ—о жизни.

Вотъ въ общихъ чертахъ схема работы (въ предѣлахъ трехъ ея помѣщаемыхъ здѣсь главъ):

I) „Лирика Эроса“—чистое воспѣваніе переживаній, непроизвольное, какъ соловьиная пѣсня. Эхо чувствъ, отзывъ весенняго празднества жизни. Здѣсь объединены рядомъ съ экзотическими—Китсомъ, Россети, Уайльдомъ, Шелли—русскіе экзотики—Лохвицкая, Бальмонтъ, Бунинъ. Здѣсь же библейскій гимнъ жизни и страсти—пѣсня тѣлу. Одна особенность сводитъ все разнообразіе этихъ творчествъ къ единству:—лирика, непроизвольность откликовъ на чувства міра, непосредственность лирическихъ отраженій.

II) „Творчество жизни“. Отраженіе въ искусствѣ чего-то вродѣ проповѣди новыхъ началъ существованія, освобождающихъ и проникнутыхъ красотой и стихійностью. Здѣсь не одинъ лишь лирической откликъ, а сознательное *строительство*, творческая идеологія, звучащая въ полотнахъ Беклина, въ пантеистическихъ строкахъ Гете, въ новомъ пантеизмѣ Гамсуна, въ прославленіи стихійности и красоты у русскаго поэта—Щербины. Здѣсь кличъ къ человѣку: „Строй домъ своей жизни вотъ на этомъ мощномъ основаніи“.

III) Художники Эроса. Здѣсь рядъ мастеровъ, задачей которыхъ былъ—рисунокъ самыхъ ощущеній, то въ чистомъ видѣ, то въ связи съ переживаніями религіозными, эстетическими, моральными. Что касается Пшибышевскаго съ его ярко выраженной идеологіей, построенной на новомъ отношеніи къ проблемѣ пола, то мнѣ кажется болѣе значительнымъ самый

рисунокъ эротическихъ переживаній у него, чѣмъ его идеологія. Впрочемъ, при бѣглости разбора автору „Homo sapiens“ пришлось удѣлить лишь небольшое мѣсто, какъ и нѣкоторымъ другимъ авторамъ.

Порой подробно прослѣженная, порой лишь намѣченная, тема наша должна опредѣлиться въ своемъ отраженіи въ разнообразномъ творествѣ поэтовъ. Ярко отраженная въ искусствѣ, она должна играть мощную роль и въ самой жизни, и въ этомъ—смыслъ и оправданіе цѣлей, поставленныхъ настоящей работой.

I. О творествѣ лирическомъ.

Джонъ Китсъ.—Д. Г. Россети.—О. Уайльдъ.—„Пѣсня пѣсней“.—Лохвицкая.—Шелли.—К. Бальмонтъ.—Ив. Бунинъ.—Бор. Зайцевъ.

I.

Эросъ—какъ тема—колоссальна. Ее исчерпывали величайшіе поэты міра. И до конца его геніями величайшей творческой напряженности и красоты исчерпана не будетъ. Безгранично творчество самой природы, чистой стихіи жизни, заставляющей разъ данную полноту существованія переживать въ безконечномъ своеобразіи индивидуальныхъ особенностей человѣческаго „я“.

Міръ снова и снова возрождается въ первой свѣжести и мощи существованія въ откликахъ cadaго новаго, входящаго въ міръ, поэта. И снова въ неисчислимомъ количествѣ разъ ставится тема—Эросъ.

Существуетъ понятіе простонародной Афродиты. Богиня символизируется въ образѣ убогой, грязной и пьяной проститутки. Налетъ пыли, покрывало непроницаемой пошлости окутываетъ здѣсь жизнь чувствъ, рождаемыхъ Эросомъ. Существованіе въ самой его сердцевинѣ, въ заповѣдной рождающей и творящей глубинѣ забрасывается тиной, грязью, принимаетъ постылый, мертвенно-скучный обликъ однообразной и надоѣдливой пустоты.

Поэтъ не знаетъ въ Эросѣ постылости и скуки. Онъ наклоняется надъ тайнымъ потокомъ жизни въ грохочущемъ движеніи большихъ городовъ, какъ въ заповѣдной глубинѣ дремучаго лѣса, между гигантскими колоннами деревьевъ, надъ чистой влагой лѣснаго ручья.

Во всѣхъ проявленіяхъ Эроса, отъ кошмарныхъ безумствъ Вавилона и Парижа, до благоухающаго счастья первой весенней юношеской любви, для поэта существуетъ одна изъ темныхъ космическихъ тайнъ жизни, разгадку которой ищетъ онъ въ отраженіяхъ собственныхъ образовъ.

Поэтъ прославляетъ любовь и сладострастіе музыкой словъ и музыкой чувствъ, какъ Россети, какъ Сафо, какъ авторъ „Пѣсни пѣсней“, не оскверняя невинную радость чувствъ грубымъ осужденіемъ, фальшивой номенклатурой, страхомъ утайки, но возводя эти ощущенія къ чистой основѣ жизни, къ весеннему трепету ея творческаго рождающаго начала, къ силѣ, раскрывающей зеленые листья изъ почекъ и наливающей сокомъ гибкую весеннюю вѣтку.

Поэтъ въ образахъ своихъ вымысловъ, созерцаній и представлений мыслить силу Эроса въ ея основной мощи вѣчнаго, какъ міръ, вождельнія, страшнаго хмѣля сладострастія, хаотическаго начала, въ которомъ мракъ и солнечность слились. Таковы—Ропсъ, Малларме, Петроній, Уитманъ.

Удивительные экзотическіе цвѣты, родившіеся на почвѣ утонченной сенсуалистики, рисуютъ Бодлеръ, Гюисмансъ.

Эросъ, какъ основной черноземный пластъ, рождающая сила котораго предопредѣляетъ всѣ уклоны душевнаго пути, въ которомъ узелъ всѣхъ жизненныхъ нитей—Пшибышевскій, Розановъ.

„Новая жизнь“, сотканная изъ единой жизненной лирики, звучащая утренней солнечной музыкой, лейтъ-мотивъ, въ которой Эросъ—П. Альтенбергъ, Гофмансталь, Д'Аннунціо. Они не только прославляютъ Эросъ. Нѣтъ, они строятъ на немъ изящный, мраморный, полный воздуха, храмъ для жизни.

Языческое богослуженіе Эросу, цвѣтущему тѣлу, опьяненной растительностью землѣ, садамъ и женщинамъ, водѣ и воздуху, закату и любви, волосамъ и кожѣ дѣвушки, деревьямъ и травамъ—совершаютъ Гете, Беклинъ, Щербина, К. Гамсунъ, Рих. Вагнеръ, Ванъ Лербергъ.

Сладкую остроту и ароматную пряную ѣдкость Эроса въ его легкихъ и нарядныхъ одеждахъ воспѣваютъ—Гейне, Пушкинъ, Парни, Батюшковъ, Овидій.

Эросъ—какъ живая правда жизненной полноты, какъ основа новыхъ „нагорныхъ проповѣдей“ дается въ творествѣ западныхъ нео-романтиковъ.

Я оставляю не упомянутыми еще нѣсколько группъ поэтовъ, у которыхъ тема Эроса разворачивается въ сложной и темной глубинѣ полу-стихійныхъ, полу-сознательныхъ переживаній.

Много областей, много сторонъ, много путей и развѣтвленій главной дороги даетъ творчеству необъятная тема Эроса.

II.

Джонъ Китсъ въ потокѣ своей поэзіи, который былъ чистъ и ясенъ, какъ голубой воздухъ дня, непроизвольно отразилъ вѣчное сочетаніе въ жизни духовно-чувственности и чувственно-духовности.

Это не было теоретикой у англійскаго поэта. Чуткій къ психологіи творческихъ проявленій, онъ зналъ ихъ полную непроизвольность и существенный признакъ поэзіи выразилъ слѣдующимъ образомъ: „если поэзія не является столь же естественно, какъ листья на деревѣ, то ей не слѣдуетъ совсѣмъ являться“.

Было ли у Китса свое точно опредѣленное міросозерцаніе? Несмотря на полное отсутствіе теоретизированія, а можетъ быть, и благодаря этому—было живое, широкое и сложное, какъ жизнь, опредѣлившееся не въ отвлеченной работѣ ума надъ сухими понятіями, а въ самой непосредственности острыхъ, утонченныхъ и интенсивныхъ переживаній поэта-сенсуалиста.

Китсъ въ немногихъ тщетныхъ теоретическихъ попыткахъ самоопредѣленія приходилъ къ полному отрицанію у себя индивидуальности, опредѣленнаго живого „я“, замкнутаго въ своеобразныя формы человѣческаго уникама. Брандесъ считаетъ это драгоцѣнной чертой поэта-пантеиста, обладающаго даромъ безконечнаго перевоплощенія во все живое міра, служащаго музыкальнымъ и безличнымъ эхо всего живущаго.

Но безличность и творчество—два понятія несовмѣстимыя, ибо творчество предполагаетъ нѣчто созданное самимъ поэтомъ, музыку его собственной души, потому что божественнѣйшая пѣсня о жизни цвѣтущей земли, ея облаковъ, ея птицъ, ея воздуха, ея травъ, есть пѣсня только лишь о томъ,

какъ почувствовалъ эту землю поэтъ, какъ онъ воспринялъ ее; внѣ своей единственной индивидуальности поэтъ ничего не даетъ.

Съ другой стороны, творческая самость поэта не служитъ препятствіемъ для той всеобъемлющей впечатлительности его, которая становится подобной музыкальному эхо всего міра.

И у Китса эта самость очень ясно опредѣлялась въ его творествѣ, служа основой индивидуальнаго поэтического міросозерцанія.

Его можно было бы назвать „Аполло^{ни}ческимъ“, построеннымъ на гармоничномъ созвучіи всѣхъ жизненныхъ полно осуществляющихся влеченій. Міръ—какъ цвѣтникъ, отягощенный бутонами; первый ударъ солнечнаго луча — и чаши раскрываются въ ароматъ и жизненной жаждѣ.

Божественный ритмъ, осознанный въ жизни древнимъ Эллиномъ, былъ внятень и чуткому уху англійскаго поэта, сына извозчика, аптекарскаго ученика. Этотъ ритмъ, это гармоническое равновѣсіе, все возводило къ великому единству красоты.

Нѣтъ ни одного движенія юныхъ рукъ и шеи, всего полнаго жизни тѣла, въ которомъ не говорила бы взгляду о жизни душа. Тамъ, гдѣ жизнь,—тамъ чувственность и духовность въ ихъ непостижимо-прекрасной связи.

Въ центрѣ всего, что дышитъ и живетъ, наслаждается движеніемъ, видитъ небо и солнце, любитъ и жаждетъ,—золотая лира золотоволосаго и мощнаго бога. Ритмъ ея звуковъ движетъ міръ и потокъ жизни—въ единствѣ красоты.

Нѣтъ человѣческой души, которая могла бы противостоять звучащему голосу бога, не открывшись въ болѣзненной жаждѣ гармоніи. Если лазурь неба глубока и бездонна, если безконечное море движется волнами подъ солнцемъ, если любимая женщина необъяснимо-прекрасна, если наступающая весна дышитъ въ сердцѣ свѣжимъ очарованіемъ,—то не ясно-ли, что богъ музыки и солнца движетъ жизнь вселенной, стоя въ центрѣ ея?... Аполлонъ — все, и все—Аполлонъ.

Богиня Климена въ „Гиперіонѣ“ въ тихомъ вѣяніи приморскаго утра слышитъ сладкій голосъ бога изъ роши и бросаетъ въ море раковину, такъ же быстро наполняющуюся,

какъ ея сознаніе, тайнымъ очарованіемъ звуковъ. И вотъ раздается голосъ. Онъ называетъ юнаго, какъ утро, радужно-свѣтлаго Аполлона.

И это постиженіе вѣчнаго Аполлоническаго строя вселенной возможно только лишь однимъ путемъ: широко открытаго во всей своей оправданной и прекрасной обнаженности ощущенія, путемъ непосредственной переживаемости. И только такъ.

Ощущеніе—какъ мостъ къ познанію. Познаніе — на днѣ ощущенія, въ глубинѣ его.

Китсъ даже формулировалъ идею ощущеній, какъ рычагъ всего. Онъ сказалъ: „Жизнь ощущеній выше, чѣмъ жизнь мыслей“.

Его первая книга стиховъ являлась какъ бы первымъ творческимъ трактатомъ на тему объ Аполлонической истинѣ. Ея эпиграфъ взятъ изъ книгъ автора „Царицы фей“ Спенсера: „величайшее счастье—свободное утоленіе жажды наслажденій“.

Входите въ звучащую сферу аполлоническаго вліянія и слѣдуйте въ жизни согласно тѣмъ влеченіямъ, которыя живутъ въ васъ и ищутъ мучительно осуществленія и находятъ всю божественную полноту его. Срывайте покровъ съ души и тѣла и смотрите ослѣпительной истинѣ въ глаза. Путь Аполлона — это свободный ростъ жизненности, достигающей такой же напряженности, страстной мощи, своего Эроса, какъ все растущіе звуки аполлоновой лиры.

Чувствовать жизнь—это все.

„Я чувствую, — писалъ Китсъ, — какъ надо мной растутъ травы“.

Поэтъ былъ весь — какъ инструментъ тончайшей чуткости. Его внѣшнія ощущенія—зрительныя, обонятельныя, осязательныя, слуховыя и вкусовыя — были развиты богато и остро. И онъ вносилъ въ одно общее ощущеніе жизни вмѣстѣ—и ароматную сладость персика, и лѣтній агать вишень, и безумное очарованіе любви, и тайну всего міра, всей жизни и мучившую его любовь... Все это было—подъ стройной и мускулистой рукой солнечнаго бога, и если поэтъ умѣлъ такъ произвольно облагораживать жизнь, беря ее всю въ красотѣ, всю въ музыкѣ, то это потому, что онъ былъ истинный сынъ Аполлона и жилъ въ сферѣ его вліянія.

Величайшаго грѣха противъ Аполлона—оторванности отъ земли, отъединенія отъ общаго жизненнаго цвѣтенія въ ней и съ нею — Китсъ не зналъ. Пока онъ ступалъ по зеленой землѣ, онъ жилъ весь въ ней и съ дѣтской радостью хвалилъ дары ея мгновеній.

„Ахъ, если бы мнѣ дали глотокъ вина, долгіе годы охлаждавшагося въ глубинѣ земли, отдающаго запахомъ цвѣтовъ и травъ, танцами и пѣснями Прованса и радостью, расцвѣтшей подъ знойными лучами солнца. Ахъ, если бы мнѣ дали кубокъ, полный влагой горячаго юга, алаго Ипокрскаго, съ жемчужными пузырьками на поверхности и ярко-пурпуровыми устами, чтобы я могъ пить, оставить невидимымъ міръ и исчезнуть съ тобой въ мгlistомъ лѣсу“ („Ода къ соловью“).

Этотъ отрывокъ вылился изъ его души, когда въ темную душистую ночь пѣснь соловья зажгла его страстнымъ желаніемъ жизни. Въ немъ вспыхнула жажда всего, что даютъ ея мгновенія, и эта жизненная страсть непроизвольно перерождалась у поэта въ вдохновеніе. Онъ начиналъ пѣть, когда его касалось своимъ крыломъ аполлоническое влеченіе, безумное влеченіе къ гармоніи, къ стихійному жизненному осуществленію, къ расцвѣту. Подъ вліяніемъ этихъ проявленій красоты, когда пѣлъ соловей, когда море шумѣло у береговъ, когда въ двери дома „входила дѣвушка съ граціей и хищной силой леопарда“, когда во всемъ этомъ сверкали своимъ золотымъ блескомъ солнечныя струны аполлоніевой лиры,—сознаніе поэта пронизывала красота иного чистаго, какъ золотой звонъ, строя жизни, его охватывалъ трепетъ перерожденія въ новую жизнь. Онъ стоялъ у порога ея и былъ дѣйствительно подобенъ „сіяющей птицѣ, которая высоко поднялась надъ старымъ широколиственнымъ дубомъ старой англійской поэзіи“. Біографъ Китса сказалъ, что поэтъ обладалъ собственнымъ царствомъ. Это царство все купалось въ лучахъ солнца. Сознаніе его всегда жило въ поэтѣ и страстно воспламенялось при каждомъ пережитомъ моментѣ красоты. Вся „Ода къ соловью“—чувство такого сознанія, тоска по родинѣ, по своему царству.

„Я не вижу цвѣтовъ, но въ душистой тьмѣ угадываю запахи травы, чащъ, дикихъ плодовъ, бѣлаго боярышника, благоухающаго шиповника, быстро увядающихъ фіалокъ и

последняго дитя мая — раскрывшуюся чашу мускусной розы, полную росой и роемъ жужжащихъ мушекъ въ теплотѣ лѣтняго вечера...

...Пить и оставить невидимымъ міръ и исчезнуть съ тобою въ мгlistомъ лѣсу“.

Поэтъ-сенсуалистъ, для котораго „только лишь въ видимомъ есть невидимое“, Китсъ, женщину любилъ во всемъ очарованіи ея стихійныхъ силъ, въ ея животной граціи, въ ея природной цѣльности, сочетающей утонченность съ стихійностью; хищную гибкость леопарда съ мощной граціей змѣи. Китсъ спѣлъ влюбленный гимнъ этой женщинѣ-змѣѣ въ поэмѣ „Ламія“. И хотя самъ, трепещущій отъ воспоминаній о возлюбленной при взглядѣ на алый шелкъ, котораго она касалась, хотя самъ онъ невыносимо страдалъ отъ дисгармоніи своихъ влеченій и фактовъ дѣйствительности, но съ очарованіемъ истиннаго сына Аполлона описалъ красоту женственности, заключенную въ гибкое и яркое тѣло змѣи:

„Она была чудовищной змѣей, многоцвѣтной, пурпурной, золотистой, зеленой и голубой, какъ зебра полосатая, какъ леопардъ пятнистый.

„Въ темно-красныхъ кольцахъ, въ лунныхъ серебряныхъ пятнахъ, которыя при дыханіи ея расплывались и сіяли, и сливались... На змѣиной головѣ былъ нѣжный дѣтскій ротъ, съ жемчужными полосками зубовъ, и прозрачные глаза были полны слезъ“...

Ламія — полу-женщина, полу-змѣя очаровываетъ Коринтскаго юношу Ликія и, поселяясь съ нимъ въ роскошномъ дворцѣ, окружаетъ его волшебнымъ богатствомъ и красотой. Неудовлетворенный одиночествомъ, Ликій добивается устройства праздника, на которомъ философъ Аполлидоръ уничтожаетъ чары оболъщенія Ламіи и убиваетъ ее. Но Ликій не радуется освобожденію отъ чаръ женщины-змѣи, а наоборотъ въ бѣшенствѣ прокликаетъ философа за гибель существа, полнаго волшебнаго очарованія, и въ отчаяніи умираетъ.

Такъ поэтъ возстаетъ противъ разсудочныхъ требованій теоретиковъ и моралистовъ во имя нетронутости той стихійной красоты, въ которой самая бѣшенная жизненная страстность впадаетъ въ русло, движимое аполлоновымъ закономъ красоты.

Поэтъ самъ былъ близокъ къ стихійности и красотѣ, недаромъ другъ его, критикъ и поэтъ, Ли Гентъ находилъ отличительной чертой Китса — женственность; именно женственность—глубокая и нѣжная сенсуальность натуры поэта обусловила его поэтически-чувственное воспринятіе міра. Пятна, цвѣтовъ, красокъ, свѣта; запахи, прикосновенія, всѣ раздраженія тончайшихъ чувствъ таили въ себѣ для него острую и благоуханную каплю высочайшаго наслажденія, которое въ этомъ своемъ яркомъ видѣ являлось уже какъ бы интимно-пантеистическимъ чувствомъ міра, чувствомъ Всего и произвольно перерабатывалось въ творчество. Глазъ поэта слишкомъ воспринималъ лазурность неба и воздуха, гибкую тонкость и нѣжный трепетъ вѣтвей, лицо его слишкомъ ощущало успокоительныя прикосновенія полевого вѣтра, небо было слишкомъ воспримчиво къ ощущеніямъ нѣжности плодовъ и ягодъ, весь онъ былъ слишкомъ чуткимъ инструментомъ, непрерывно вибрирующимъ отъ слитныхъ прикосновеній всѣхъ ощущеній жизни, чтобы не дать откликъ на все это струей поэзіи. Онъ былъ какъ бы воплощеніемъ сладострастія міра, „сладострастіемъ, облеченнымъ въ плоть“, по выраженію Н. Минскаго. Чѣмъ выше по опредѣленности и яркости его образъ, тѣмъ чувственнѣе, значитъ, было воспринято то, что послужило объектомъ для воспроизведенія въ этомъ образѣ. Онъ говоритъ о „сочныхъ грушахъ“; о тающихъ въ деснахъ младенца сливахъ; о глоткѣ охлаждавшагося подъ землею вина, пахнущаго зеленью и солнцемъ; о ткани шарфа, пропитанной благоуханіями; о тѣлѣ дѣвушки, гибко-хищномъ и звѣрино-граціозномъ, какъ у леопарда; о женщинѣ, чувство которой вылилось въ кошмарно-обольстительной формѣ змѣи, блистающей гармоничными красками своего сгибающагося въ кольца гибкаго тѣла.

И эта стихійная близость къ чистому источнику жизни, къ яркой непосредственности переживаній привела Китса къ гармоническому синтезу понятій — жизни, какъ свѣтлаго потока ощущеній—и красоты.

„Красота—правда, правда—красота,—вотъ все, что человекъ знаетъ на землѣ“ (Китсъ).

Поэтъ въ этой красотѣ жилъ на землѣ; послѣ его смерти объ этомъ благоговѣйно рассказывалъ Шелли:

Съ природой онъ сливался воедино
Во всѣхъ ея напѣвахъ—звукъ его,
Отъ громкихъ гуловъ грома властелина,
До пѣнья соловья; среди всего,
Въ лучахъ, во тьмѣ. вліянье своего
Присутствія сознанью онъ являетъ,
Въ цвѣтахъ, въ камняхъ — путь жизни для него.
Та Власть любви его съ собой сливается,
Что держитъ міръ внизу, а сверху зажигаетъ.

(Перев. К. Бальмонта).

III.

Уайльдъ теоретически отвергъ ту полную и таинственную согласованность двухъ началъ — духовно-человѣческаго и обще-природнаго, которую въ образахъ своего творчества, вопреки собственной же теоретикѣ, блестяще утвердилъ.

Въ его „Замыслахъ“ („Intentions“) упорно, путемъ художественно-убѣдительныхъ и тонкихъ по мысли парадоксовъ, проводится теза, что безграничность творческихъ проявленій человѣческаго интеллекта выше застывшей въ опредѣленныхъ берегахъ производительности природы. Гармонія человѣческой жизни заключается въ себѣ самой. Она отрывается отъ всего непосредственнаго стихійнаго. Между жизнью и творчествомъ утверждается разрывъ. Однообразная, разъ навсегда застывшая правда дѣйствительности мертвенно скучна, въ ней можно задохнуться. Художники! Создавайте новый міръ, тотъ, котораго нѣтъ, который есть сонъ, греза, сказка, ложь. Искусство лжи—вотъ что такое творчество. Глубоко враждебны—правда бытія и ложь творчества. Одно дано—какъ твердыня заключившихъ насъ тюремныхъ стѣнъ. Другое рождается изнутри насъ—какъ произвольный взлетъ вверхъ изъ этихъ стѣнъ тюрьмы, какъ освобожденіе. Освобожденіе въ вымыслѣ, въ томъ, чего нѣтъ.

Но весь этотъ тонкій и стильный замокъ теории расплывается при свѣтѣ слѣдствій, вытекающихъ изъ положенія самого Уайльда. Если вся дѣйствительность, вся правда текущихъ дней и ночей—это душная тюрьма, то самыя творческія побужденія въ душѣ художника — что они, какъ не факты той-же тюремной дѣйствительности? Не коренятся ли стимулы

творчества въ томъ, что дано, что существуетъ, какъ эта неподвижно окружающая насъ дѣйствительность, и что обусловило собой и творческую ложь художника, и его самого? Не восходятъ ли побѣги и ростки творчества, будучи укрѣпленными въ той же тучной почвѣ дѣйствительнаго и—значить—тюремнаго бытія?

Уайльдъ отрываетъ интеллектъ человѣка отъ этой обусловленности его дѣйствительностью и даже больше: въ яркихъ парадоксахъ указываетъ на обусловленность обратную: дѣйствительности отъ человѣка, забывая только прибавить, что лишь для послѣдняго и существуетъ эта обратная обусловленность. Ему скучно видѣть какъ „каналъ у Гастингса принимаетъ тона картинъ Генри Моора, сѣро-жемчужный, съ желтыми бликами; какъ женщины Англій, посѣщающія выставки картинъ, становятся подобными женщинамъ Россети, съ ихъ мистическими глазами, длинной шеей слоновой кости и всѣмъ очарованіемъ существъ, созданныхъ творческой фантазіей художника, наперекоръ и вопреки всему, что существуетъ“.

Мертвая дѣйствительность обладаетъ способностью лишь *отраженія*, но не самостоятельнаго созданія; она движется вслѣдъ за искусствомъ, *повторяя* его, искусство же даетъ все новое и новое... И „по мѣрѣ развитія культуры и роста личности, резюмируетъ Уайльдъ эти доводы, избранные умы каждаго вѣка будутъ все меньше интересоваться дѣйствительной жизнью и будутъ стараться получать свои впечатлѣнія почти всецѣло отъ того, къ чему прикоснулось искусство“.

Но что же такое искусство? Развѣ понятіе его само по себѣ не предполагаетъ той конкретности, реальности, тѣлесности жизненнаго матеріала, работа надъ которымъ и есть творчество, и есть искусство? И развѣ замыселъ художника не появляется въ образахъ данной дѣйствительности, внѣ которыхъ ничего нѣтъ, внѣ которыхъ пустота, отсутствіе формъ, явленій, плоти и крови, которыми только и живо искусство?

Но, конечно, не самую дѣйствительность отрицалъ Уайльдъ, а лишь формы жизнепроявленія въ ней. Самостоятельность художественнаго творчества онъ, очевидно, полагалъ не въ матеріалѣ, взятомъ „по ту сторону дѣйствительности“, ибо такового и нѣтъ, а только лишь въ личныхъ *соединеніяхъ* уже данныхъ „правдой бытія“ явленій. Созданныя

художественной фантазіей *комбинаціи* этихъ явленій превратятъ мертвую правду бытія въ живую ложь искусства. И, по Уайльдѣ, только это и сможетъ удовлетворить утонченную и богатую жажду жизни.

Художникъ долженъ пересоздать жизнь съ имѣющимся въ ней матеріаломъ. Сообразуясь съ красотой своего вымысла, онъ вновь по-своему соединитъ разрозненные элементы дѣйствительности и внесетъ въ это нѣжное зданіе неуловимое, но ярко-жизненное дыханіе творческаго духа и живой индивидуальности самого художника.

Но это необходимое ограниченіе смыкаетъ ранѣе утверждавшійся разладъ между жизнью и искусствомъ. Ибо оказывается, что не сама жизнь противорѣчитъ искусству, а лишь *формы* ея проявленій, т. е. нѣчто случайное, не связанное цѣпью вѣчной необходимости съ основами жизни. Уайльдъ же противопоставляетъ искусству не текущую дѣйствительность, т. е. не формы данныхъ проявленій жизни, а самую жизнь и самую природу въ ихъ вѣчныхъ основахъ.

Вотъ почему, когда онъ, проводя параллель между жизнью и искусствомъ, говоритъ о „страшно несовершенныхъ формахъ жизни, объ ея уродливыхъ катастрофахъ, происходящихъ съ уродливыми людьми, о безобразныхъ ужасахъ ея комедій, о томъ, что всегда дѣлается больно, когда подходишь къ жизни“, то невольно напрашивается возраженіе. Потому что уродливыя катастрофы и безобразныя комедіи жизни вовсе не есть результатъ ея стихійнаго теченія, будто бы предопредѣляющаго именно такую кошмарно-уродливую комбинацію явленій, а носятъ такой же характеръ искусственности, какъ картины или поэмы, будучи случайнымъ послѣдствіемъ случайнаго соединенія человѣческихъ воль, идей и хотѣній. Не сама жизнь, въ основномъ законѣ ея пребываемости, а уродливое и мѣщанское творчество жизненныхъ формъ людей — вотъ что опредѣлило „безобразіе ея комедій“. Вѣдь самъ же Уайльдъ въ нѣсколькихъ произведеніяхъ повторяетъ свою знаменитую фразу: „Жизнь есть величайшее искусство“ (относя это, конечно, къ человѣку). И, слѣдовательно, въ данномъ случаѣ, въ лицѣ указанныхъ Уайльдомъ безобразнымъ комедій жизни, передъ нами не что иное, какъ показатель той степени искусства людей въ ихъ творчествѣ жизни, до какой они могли возвыситься.

Фатальная стезя этихъ умозаключеній приводитъ къ тому единству искусства и дѣйствительности, объединяемыхъ полно и неразрывно въ жизни, которое обнаружилъ и самъ Уайльдъ въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ.

Великолѣпно противорѣча себѣ, Уайльдъ при первомъ же прикосновеніи къ плотскимъ образамъ жизни, уже не только не отрывалъ искусство отъ дѣйствительности, интеллектуальнаго начала отъ стихійнаго, растительнаго, — но, наоборотъ, искусство дѣлалъ орудіемъ открытія „истинной природы чувствъ“, въ которой оба эти начала слиты. „Ложь искусства“, оказывается, возвѣщала истинную природу чувствъ, которая, какъ говоритъ художникъ въ „Доріанѣ Греѣ“, еще не была понятна. И далѣе Уайльдъ прямо утверждаетъ синтезъ духа и тѣла въ эстетикѣ: „Ихъ (чувства) надо сдѣлать составными элементами новаго спиритуализма, въ которыхъ тонкій инстинктъ красоты являлся бы господствующимъ... Долженъ появиться новый гедонизмъ и возродить жизнь. Онъ долженъ научить человѣка исчерпать полноту мгновенія“.

Мы снова встрѣчаемся съ Аполлоническимъ строемъ Китса. Законъ гармоніи Уайльдъ обосновываетъ строго и полно. Это именно то, что изъ отдѣльныхъ сентенцій и образовъ укладывается въ стройную и глубокую схему.

Онъ имѣетъ въ виду этотъ законъ гармоніи, эту религію гармоніи, когда, рассказывая объ Уэнрайтѣ, упоминаетъ: „онъ боялся страданій, какъ вещи, которая уродуетъ и искажаетъ человѣческую жизнь“.

Та религія гармоніи, которую исповѣдовалъ Уайльдъ до знакомства съ каторгой и Евангеліемъ, не осиливала страданій путемъ принятія ихъ въ себя. На порогѣ міра солнечной ясности, передъ тьмой тоски и боли, человѣкъ новаго гедонизма останавливается смущенный темной пустотой этого міра страданій. Потому что въ этотъ первый періодъ жизни Уайльда не вкладывалъ въ глубь страданій того жизненнаго содержанія, которое вкладывалъ потомъ. Тамъ, гдѣ не было ощущеній жизненнаго расцвѣта и яркой полноты ощущеній, тамъ была одна лишь глухая пустота. И въ страданіяхъ для Уайльда временъ „Замысловъ“ и „Доріана Грея“ была именно такая пустота, „черныя мертвыя воды жизни“. И только тогда, когда гармонія радостной ясности была разбита, когда „мертвыя воды“ влились въ существованіе Уайльда, онъ вмѣстилъ

ихъ въ новомъ міросозерцаніи, въ которомъ тьма залила живое и ликующее солнце.

Но въ исповѣданіи новаго эллинизма мѣста страданію не было. Культъ этотъ исповѣдуется людьми, ничемъ не придавленными, — ни ужасомъ, ни страданіями. И Уайльдъ развиваетъ даже цѣлую эстетико-педагогическую систему для созданія людей новаго культа. Нужно культивировать „человѣка красоты“, ставя его съ дѣтства въ условія, при которыхъ возможны — сила, сложность и утонченное богатство воспріятій. Платоновская теорія воспитанія возводится Уайльдомъ въ принципъ, съ ея цѣлью жизненной гармонизаціи. Прекрасное тѣло и обогащенное сознаніе. Острота воспріятій и одухотворенность чувствъ. Это обогащаетъ жизнь и ведетъ или къ творчеству — или почти то же — къ созерцанію, которое ждетъ насъ, какъ высочайшая точка достиженій. Это завершительная цѣль богатѣйшей жизненной культуры, приходящей въ лицѣ утонченнаго и мощнаго поэта-созерцателя къ неподвижной ясности всеобъявшаго самосозерцанія.

Путь къ цѣли — жизнь въ красотѣ. „Эстетика выше этики. Уразумѣть красоту вещи — высшее, что мы можемъ достигнуть“. Красота могла бы служить мѣриломъ поступковъ и душевныхъ движеній, если бы оказалось возможнымъ подвергать оцѣнкѣ частности жизни, всецѣло пронизанной свѣтомъ красоты. Но принципъ красоты отрицаетъ оцѣнку, она все одухотворяетъ. „Когда мы придемъ къ истинной культурѣ, мы достигнемъ того совершенства, о которомъ мечтали святые, совершенства тѣхъ, для кого грѣхъ невозможенъ не потому, что бы они служили отреченію, какъ аскеты, но потому, что они могутъ дѣлать все, что захотятъ, не оскорбляя души“... Живая, все осиливающая, всегармонизирующая собою душа — дѣйствія, для пошлыхъ — низкія; для заурядныхъ — постыдныя, можетъ сдѣлать „элементами болѣе глубокаго опыта, болѣе тонкой отзывчивости, болѣе свободнаго и новаго способа мыслить“... („Замыслы“).

Это то же, что въ „Доріанъ Греѣ“ Уайльдъ говоритъ объ „одухотвореніи инстинктовъ“, о томъ абсолютномъ обогащеніи своего „я“ жизненнымъ содержаніемъ, въ которомъ исчезла бы всякая грань високаго и низкаго, тѣла и духа, ибо „тонкое естество — душа“ все приняла бы въ свое личное содержаніе, все взяла бы въ единой жизненной гармоніи,

тѣло — какъ духъ и духъ — какъ тѣло. Разрозненные сознаниемъ элементы дѣйствительности поглощаетъ и растворяетъ въ себѣ великій синтезъ жизни, раскрывающей свои удивительныя тончайшія крылья надъ всѣмъ, въ чемъ зрѣетъ и бродитъ сила бытія, все претворяющей въ себя, изъ всего выпивающей душистый и сладостный сокъ, колеблющейся въ высотѣ надъ потокомъ существованій, какъ солнечный воздухъ надъ расцвѣтомъ весеннихъ луговъ.

Быть открыто свободнымъ по отношенію къ безконечной полнотѣ жизнеощущеній — вотъ чего намъ недостаетъ. „Самый смѣлый изъ насъ боится самого себя. Уродство дикаря сохранилось въ трагическомъ пережиткѣ чувства самоотреченія, пятнающаго жизнь. Мы сами создаемъ кару за наши отреченія. Каждое задушевное побужденіе бродитъ въ мозгу и отравляетъ его“. Освобожденіе достигается осуществленіемъ, которое вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ и крылья жизни. „Если бы кто-нибудь жилъ полной и совершенной жизнью, давая форму каждому своему чувству, выраженіе каждой своей мысли, дѣйствительность каждому сновидѣнію, міръ получилъ бы такой свѣжій импульсъ къ радости, — что мы забыли бы всѣ недуги средневѣковья и возвратились бы къ эллинскому идеалу, даже, можетъ быть, къ чему-то болѣе тонкому и пышному, чѣмъ идеаль Эллина“ („Дор. Грей“).

„Тѣло и душа, душа и тѣло, — восклицаетъ Уайльдъ — какъ они таинственны! Въ душѣ таятся животныя инстинкты, а въ тѣлѣ минутами свѣтится одухотворенность. Кто въ состояніи указать, гдѣ кончается тѣлесный импульсъ и начинается психическій? Разграниченіе духа и матеріи непостижимо, какъ непостижимо и ихъ сліяніе“.

Уайльдъ былъ слишкомъ человекомъ мысли, чтобъ преодолѣть соблазнъ тонкой и глубоко вмѣщающей образъ и идею формулировки своихъ представленій и взглядовъ. Но еще въ большей степени былъ онъ художникомъ, который ловитъ въ зеркалѣ сознанія не точность отвлеченнаго вывода, а ту непосредственность переживаній, на днѣ которыхъ онъ прозрачно свѣтится. И въ образахъ художественныхъ отраженій Уайльдъ еще глубже и ярче раскрылъ тайну великаго жизненнаго синтеза, соединенія. Когда писались страницы „Дор. Грея“, „Саломеи“ и сказокъ, онъ былъ на прямой дорогѣ въ этотъ удивительный міръ.

Юноша Доріанъ, красота тѣла котораго пробуждаетъ совершенно стихійный, животно-непосредственный, идущій изъ глубины жизнеощущеній, откликъ на это гармоническое очарованіе, — есть самъ по себѣ нѣчто столь же самоцѣнное и самоцѣльное, какъ отдѣльный звукъ аполлоновой лиры. Красота — это убѣдительно, это несомнѣнно. Этотъ цвѣтокъ изъ плоти и крови одинъ открываетъ намъ, что есть душа, сознаніе, отвлеченность, спиритуальность. Мы ничего бы не знали о душѣ, если-бы не было прекраснаго тѣла.

Но Уайльдъ не сдѣлалъ здѣсь удара, не обозначилъ утвержденія. Будетъ ли воплощеніе юношеской красоты чело-вѣка — Доріанъ носить изящный лондонскій костюмъ, съ особеннаго цвѣта перчатками и гвоздикой въ петлицѣ, будетъ ли портретъ отражать искривленность его жизненныхъ линій, но одна секунда пребываемости Доріана — есть пребываемость красоты, несомнѣнности, истины. Создавъ обликъ Доріана, Уайльдъ далъ образъ своей идеи синтеза.

Одухотворенный сенсуализмъ Доріана — все далѣе и далѣе ведущій къ синтезу и гармоніи путь. Въ одеждахъ міра свѣтитъ ему его цвѣтущее и полное свѣжести и нѣжности тѣло, въ тѣлѣ — его богатая душа. Мистика религіи и вся глубина и острота ея переживаній мыслится ему въ предметахъ, символизирующихъ образы и чувства религіи. Изъ прошлаго онъ окружаетъ себя тканью цвѣтовъ, запаховъ, красокъ, звуковъ, всѣхъ расширявшихъ и утончавшихъ жизнь чувствъ: ароматы, музыка, драгоценные камни, ткани, одежда, церковныя облаченія, обстановка, украшенія, пиры, яды — во все погружается тонкое жало чувствъ, извлекая каплю ощущенія. „Плоды всѣхъ деревьевъ хочетъ вкусить онъ“.

Но въ еще болѣе удивительномъ по ясности образѣ дана идея гармоніи въ лицѣ молодой артистки Сибиллы Венъ, которую любилъ Доріанъ. Въ ней была огромная творческая сила, и этой силой руководила жизненная жажда. До пробужденія личной полноты переживаній, еще во тьмѣ неопредѣленныхъ влеченій, Сибилла давала выходъ своей жадѣ жить въ процессѣ творческихъ воплощеній. „Она вкушала плоды чужихъ деревьевъ жизни“, сливаясь съ жизнью женщинъ шекспировскаго театра. Но въ первый же моментъ пробужденія ея подлиннаго „я“ жизни, когда блеснула синева ея открывшихся далей, когда она полюбила, безсознательнымъ

чутьемъ отгадала она ту новую роль, которая требуетъ всей полноты творческихъ силъ, которая исчерпываетъ ее, въ которую нести всю силу и всю душу — то же, что дышать... Сибиллу призывало творчество ея единственной и расцвѣтшей жизни. И вотъ — для искусства меньшаго не остается ничего; для искусства величайшаго — жизни — приносится все. Творчество для жизни — это одна изъ завѣтнѣйшихъ темъ Уайльда, ибо — „жить“ — вотъ основное его утвержденіе. Уайльдъ самъ о себѣ сказалъ: „моей жизни я отдалъ геній, моимъ твореніямъ — только талантъ“.

Въ Сибиллѣ блекнетъ сценическое творчество. Она говоритъ Доріану: „Ты принеси нѣчто высшее, чего искусство можетъ служить лишь отраженіемъ“.

Жизнь требуетъ всего. Отдайте ей все: душу и тѣло, интеллектъ и животность. Она знаетъ тайну загадочнаго соединенія ихъ въ одну гармонію, передъ которой художникъ будетъ вѣчно стоять съ удивленіемъ и которая носитъ ея имя — жизнь.

Женщина ближе къ такому синтезу, и она яснѣй слышитъ его гармонію. Ей понятнѣй, что „тѣло — это душа“. Страстью этого чувства проникнуты страницы „Саломеи“ Уайльда. Въ этой драмѣ Іоканаанъ, пророкъ пришествія Христа, есть голосъ сознательнаго разрыва; Саломея — безсознательной гармоніи.

Съ совершенной полнотой всѣ частности замысла „Саломеи“ обнаруживаютъ художественное раскрытіе этой идеи гармоніи. Какимъ яркимъ влеченіемъ зажжена женщина, лелѣвшая утонченную красоту своего тѣла въ роскоши восточнаго дворца, къ худому, загорѣлому, пыльному пророку глухихъ морскихъ побережій, пустынь Мертваго моря. Его сухое, обвѣтренное, выжженное солнцемъ, аскетически презираемое тѣло, въ которомъ каждый фибръ зажженъ страстью духа, его исканій и протестовъ, — кажется Саломеѣ сказочно-прекраснымъ садомъ, невысказанныхъ по зною и глубинѣ наслажденій. Это тѣло именно потому такъ бѣшено, такъ мучительно влечетъ ея любовную мечту, что въ немъ гораздо больше души, чѣмъ тѣла. Восторженная, вырывающаяся взрывами экстазовъ, громомъ и пламенемъ гнѣва, сила духовной напряженности — есть одна изъ тѣхъ силъ, которыя обаятельны. И непобѣдимое очарованіе заключается еще въ томъ, что эта страстность духа безнадежно запечатлѣваетъ всѣ род-

ники прекрасной плотскости, будя въ Саломеѣ неуголимую и все разгорающуюся въ этой неуголимости жажду. Если бы тѣло, въ которомъ такъ страстно и бурно живетъ душа, раскрыло такую же полноту силъ и сочетало ихъ съ экстазомъ души! Это такъ бездонно открываетъ „сады жизни“, что Саломея видитъ свою любовь сильной, какъ смерть. Жажда ея безмѣрна. Она подсказываетъ ей слова о тѣлѣ пророка, отливающія кровью и огнемъ. Его глаза, его волосы, его ротъ, всего его тѣло — она говоритъ объ этомъ съ изступленной образностью, которую рождаетъ великій пламень крови, воспламенившій все прекрасное тѣло царицы, и которую подсказываетъ огромная напряженность всей ея жизненности. Этотъ, осыпающій ее бранью и хулой, заточенный пророкъ такъ необходимъ для жизни, для пламени, для вихря ея жизни, что величайшимъ утоленіемъ является единственно возможное утоленіе поцѣлуемъ въ мертвыя губы отрубленной головы пророка.

Трагедія этой уайльдовской несчастной и прекрасной Саломеи, мощной въ своей скорби, — въ томъ, что жизнь ея, Саломеей, утверждала единый законъ своей гармоніи, разорванной бѣшеной страстностью экстатика-пророка. Саломея приняла то, что есть, то, что единственно было, — мертвыя губы пророка.

Сказки Уайльда, утонченно-прекрасныя, написанныя съ высокимъ совершенствомъ художественности о „Рыбакѣ и его душѣ“, о „Прекрасномъ Принцѣ“, раскрываютъ ту же гармонію.

IV.

Совершенно иныхъ воплощеній, пробуждавшихъ новыхъ чувствъ, искалъ въ срединѣ 40-хъ годовъ въ Лондонѣ другой гениальный юноша — Данте Габриель Россети. Смутно, въ темныхъ поискахъ изнутри себя, шель онъ къ открывающемуся просвѣту. Чуть пріоткрывалась дверь въ освѣщенную смутнымъ свѣтомъ даль.

Формы, которыя художникъ нашель для своего новаго, въ первый разъ идущаго въ міръ творческаго содержанія, какъ это указываютъ теоретики искусствъ, были заимствованы; у Россети онѣ являлись поддѣлкой. Онъ сдѣлался гла-

вой художественнаго братства, имя котораго указывало на преемственность въ области формъ и идей.

Но если считаться съ тѣмъ, что далъ Россети міру — какъ творчество, т. е. какъ нѣчто свое, связанное со всѣми корнями индивидуальности поэта, то придется увидѣть заимствованнымъ у примитивовъ — дорафаэлитовъ, кромѣ стороны внѣшней, технической, только лишь принципъ той интимной непосредственности творчества, которая форму дѣлала исключительно прозрачнымъ и яснымъ воплощеніемъ содержанія, а самое творчество въ силу этого превращало въ благоговѣйное таинство молитвы: ясное и полное раскрытіе живущей души.

Что же касается содержанія творчества самого Россети, то, связанное съ индивидуальностью поэта, оно носитъ на себѣ также черты эпохи, давшей міру Уайльда, По, Бодлера и др. То, что выражено авторомъ „Beata Beatrix“ въ его полотнахъ и страницахъ, рассказываетъ совершенно иную душу, иную воспримчивость, иную жизненную жажду, иныя влеченія и созерцанія, чѣмъ у современниковъ фра Беато, Боттичелли и др. Въ весенней чувственности образовъ, подобныхъ тѣмъ, что даны Боттичелли, и въ бѣлоснѣжной мистикѣ отраженныхъ Россети любовныхъ созерцаній Данта, живутъ не души авторовъ „Primavera“ и „Ада“, а иная, еще болѣе страстная въ своемъ жизненномъ трепетѣ, надломленная и ослабленная душа, черпающая въ этой надломленности новую остроту знойныхъ, горящихъ красками и жизненнымъ экстазомъ ощущеній.

Какъ у истиннаго художника, у Россети путь творческихъ осуществленій былъ единымъ и цѣльнымъ. Смутные просвѣты въ юности, все большее проясненіе по мѣрѣ роста силъ и наконецъ — полдень, зенитъ, осуществленіе. То, что было блѣднымъ зародышемъ, пустило ростокъ и потомъ выравнялось въ экзотическое дерево поэзіи Россети, съ одуряющимъ благоуханіемъ расцвѣта.

Блѣдный зародышъ будущаго — основа всей поэзіи Россети: мистика видимаго, мистика на днѣ чувственно-воспринимаемаго... Это не какъ теоретика, а какъ чувство, мучило Россети. И уже волнуясь смутной глубиной открывающагося въ этой красота міра, но еще не въ силахъ раскрыть идею того, что живетъ въ священной мистической чувственности, въ прекрасной тѣлесности образовъ, онъ ищетъ выраженія

этой идеи — въ теоретикѣ. Онъ пишетъ очеркъ „Рука и душа“, гдѣ форма — беллетристическая, но гдѣ идея выражена чисто-теоретически. Въ этомъ очеркѣ рассказано, какъ средне-вѣковому художнику явилась во снѣ его душа въ образѣ женщины въ сѣро-зеленомъ одѣяніи, съ золотистыми волосами, и, явивъ конкретный, тѣлесный образъ себя художнику, потребовала такого же точнаго и жизненно-опредѣленнаго воспроизведенія. Не внѣ жизни, не въ абстрактной чистотѣ и обособленности, а въ потокѣ всѣхъ жизненныхъ вліяній, въ которыхъ душа живетъ.

Душа — это не то, что пребываетъ въ покоѣ и вѣчности, одухотворяя тѣло и въ то же время самоопредѣляясь и въ самой себѣ. Душа — это то, что живетъ; то, что волнуется въ потокѣ ощущеній, просвѣтляясь и затемняясь. Ибо величайшая тайна — не чистая пребываемость сознанія, а жизнь, ея потокъ, загадочное согласіе въ немъ души и тѣла, столь тѣсное, что въ живомъ тѣлѣ нѣтъ ничего, что не было и его душой.

Вся тайна дана землею и тѣломъ. Высочайшія вершины сознанія, красоты, экстаза духа — здѣсь на землѣ. Россети все свое творчество посвятилъ обнаруженію этой идеи. Вслѣдъ за очеркомъ „Рука и душа“ появились два его произведенія на одну и ту же тему, дающія уже образное раскрытіе этой идеи. Это „Blessed Damozel“ — картина и поэма.

Умершая дѣвушка, уже приобщенная къ мистической вѣчности, уже — бѣлоснѣжный ангелъ возлѣ чистаго престола Бога, тоскуетъ по живущемъ возлюбленномъ. Жизнь неба не исключила, не уничтожила собой жизнь земли. Потокъ существованія въ вѣчности лишь пространственно отдѣлилъ влюбленныхъ. Но ихъ влюбленность, жизненный трепетъ ихъ душъ и тѣлъ — это нѣчто одинаковое прекрасное и священное на небѣ и на землѣ. Это соединяетъ небо и землю; землю приближаетъ къ небесности, небо къ тѣлесности. Облокотившись на золотыя перила небснаго чертога, дѣвушка стоитъ надъ бездной, „въ которой зарождаются пространства“. И на этомъ ангелѣ, на созданіи, окунувшемся въ океанъ безсмертія, поэтъ отмѣчаетъ черты земли, тѣлесности: у нея волосы цвѣта созрѣвшихъ колосьевъ, на платьѣ — красная роза, въ рукахъ лиліи. Склонившись надъ бездной, она въ тоскѣ всматривается въ туманную землю и ищетъ облика возлюбленнаго. И золо-

той барьеръ теплѣтъ отъ ея тѣла. И живущій на землѣ юноша видитъ ее, стоящую у чертога Бога, и попрежнему влюбленные — ангелъ и смертный юноша — ведутъ бесѣду.

Очаровательно тонкое личико земной женщины, глядящей на землю изъ мистической бездны, и дышащей тоской и жаждой любви. Тонкое тѣло ея и длинная благородная шея и темное облако густыхъ волосъ — красивы одухотворенно-чувственной, нѣжной и призывной красотой.

Живымъ воплощеніемъ этой идеи мистической чувственности была жена Россети — Елизавета Сиддаль.

„Пышные, тяжелые волосы съ матово-краснымъ оттѣнкомъ; они спускались двумя суживающимися полосами низко къ затылку, свѣтлые въ концахъ, завившіеся въ крупные кудри. Глаза имѣли неопредѣленное выраженіе — ничего мечтательнаго, подвижнаго — они казались неестественно-бодрствующими, непоработимыми и загадочными. Все выраженіе сосредоточивалось въ нижней части лица, въ ноздряхъ, губахъ и подбородкѣ. Особенно выразителенъ былъ ея ротъ съ глубоко врѣзывающимися углами, рѣзко и властно очерченными губами, обаятельными, говорящими о беспощадной волѣ. Она была высока и въ своей стройности сильна, строгими линиями тѣла походила на стебель или на стройнаго юношу. Но пышность стана придавала ей нѣчто вызывающее, и впечатлѣніе усиливалось блестящей бѣлизной лица и, какъ кровь, красными губами. Она была музой Россети и его вампиромъ“.

(Р. Мутеръ).

Въ неистощимой полнотѣ впечатлѣній, замкнувшись отъ міра въ себѣ и въ „Домѣ жизни“ — творчествѣ, Россети и Елизавета Сиддаль прожили въ прекрасной и жизненно-полной близости девять лѣтъ. На десятомъ она умерла, увеличивъ смертью очарованіе своего облика для Россети до безумія. Въ гробъ ея онъ положилъ томъ рожденныхъ жизнью съ нею стихотвореній, пролежавшихъ тамъ нѣсколько лѣтъ.

Послѣ смерти ея Россети продолжалъ еще творить вмѣстѣ съ нею, воплощая образы-грезы, которыми они вмѣстѣ жили, рисуя въ Астартѣ, „Beata Beatrix“, Прозерпинѣ и др. умершую возлюбленную.

Это необычайно — такое единство, такое согласіе женщины, въ красотѣ ея тѣла и сознанія, съ творческой грезой и всѣмъ творческимъ содержаніемъ художника. Однако, эта

фантастическая сказка осуществилась въ жизни Россети. Въ ихъ бѣломъ „Домѣ жизни“ они вмѣстѣ творили. И удивительное тѣло красавицы; рассказывающія фантастическую поэму линіи ея тѣла; холодный мистицизмъ глазъ и тонкая сенсуальность очертаній лица: нѣжныя ткани, облакавшія это благородное тѣло — вызывали страстный импульсъ творчества у художника. Это то, что онъ долженъ былъ воплотить. Опіуматическая мечта По о женщинѣ призрачно-земной красоты и мощной воли осуществилась для Россети.

Такъ совершилась „живопись души тѣломъ“, цвѣтущимъ и прекраснымъ, въ которомъ движется, живетъ и которымъ проявляется душа. Она видима въ движеніяхъ, въ жизни тѣла, въ рисунокѣ головы, шеи, рукъ и ногъ, во всѣхъ проявленіяхъ чувства, въ каждомъ моментѣ вживанія жизни, ибо тѣломъ пѣетъ жизнь душа.

Новалисъ говорилъ о божественности тѣла. Художникъ интуитивно—въ откровеніи красоты позналъ, что жизнь тѣла: эти открытые глаза, эта льющаяся въ жилахъ подъ кожей горячая кровь, эти движенія печали, свободы и страсти, этотъ рисунокъ тѣла, говорящій объ индивидуальности склада и сознанія человѣка,—что все это въ одно и то же время и плоть души, и душа плоти. Но у нѣмецкаго мистика и романтика не было въ образахъ и въ творческой грезѣ этого цвѣточно-живущаго, тонкаго и жаждущаго, нѣжнаго и страстнаго, живого женственнаго тѣла, которое цвѣтетъ и дышитъ экстазомъ души и страстью жизни у Россети. А только лишь тѣмъ, что оно живетъ, своей пребываемостью—оно открываетъ глубокой замыселъ художника: „не говоритъ, не плачетъ, не смѣется, а выражаетъ свои чувства только спокойными руками, живыми одухотворенными руками и прозрачно-властными глазами“.

Какъ было не повѣрить въ прекрасную мистику реальности, мистику плоти, дѣйствительныхъ, конкретныхъ явленій жизни, когда ихъ созданность, ихъ ограниченность формой, данность ихъ линій, цвѣтовъ и положеній на землѣ, выразительность всего этого—открываетъ глубочайшую глубь для познанія. Обусловленная содержаніемъ и наполненная имъ форма—вся открываетъ его и свѣтится имъ и есть само оно. Взглядъ Елизаветы Сиддаль, бодрствующій, непоработимый, загадочный, взглядъ живыхъ глазъ, смотрящихъ въ глаза дру-

гому, въ этой своей пребывающей въ дѣйствительности таинственности, въ этой тайнѣ, которая смотритъ прямо въ глаза, есть источникъ молчаливо-живущей и всѣмъ открытой тайны.

Эти глаза, эта душа, нарисованная тѣломъ, они во всѣхъ образахъ Россети. Жизнь и смерть, осыпанная цвѣтами яблони, и бѣлый ангелъ смерти съ золотистыми крыльями, и тончайшій ядъ жизненныхъ влеченій въ нѣжномъ тѣлѣ дѣвушки, и затуманившее ея лицо созерцательное предчувствіе смерти—сливаются въ „Фіаметтѣ“. Смерть подходит не къ тѣмъ, въ чьемъ тѣлѣ потухла жизненная жажда, нѣтъ, холодный призракъ входитъ въ самые цвѣтущіе сады юности. И передъ лицомъ мистической вѣчности юное тѣло гордо и невинно цвѣтетъ своей прекрасной наготой. На грани, отдѣляющей землю отъ неба,—не холодная отрѣшенность умершаго душой аскета, а все та же прекрасная страсть земли въ образѣ юной дѣвушки, надъ которой склоняются черныя вѣтви, осыпанныя бѣло-розовыми цвѣтами.

„Лилить“—олицетвореніе той вѣчной женственности, которую Россети мыслилъ не въ образѣ безтѣлеснаго, призрачнаго очарованія, застывшаго въ мистической холодной непостижимости. Нѣтъ, неутомимое, полное дурманящаго зноя влеченіе; миражъ умирающаго отъ зноя; лживый, но облеченный въ обольстительную конкретность формъ обликъ творческой грезы—вотъ страшная сила, чье имя женственность. Она возникла не сама по себѣ, а лишь жаждою и влеченіемъ мужчины. И самая мощь этой жажды, этихъ желаній создаетъ и мощь женственности. Она сильна силой жизненной жажды и очаровательна очарованіемъ этой жажды. Ея сердцевина, ея основа—ложь, змѣиная ложь, являющаяся неразрывной частью этого очарованія. И золотой пряжей лживаго обольщенія она опутываетъ бьющіяся въ тонкихъ сѣтяхъ сердца. Женщина, каждый фибръ тѣла которой—призывъ, обѣщаніе красоты; женщина, какъ олицетвореніе цвѣтущей энергіи, вся горящая солнечной чувственностью и сулящая мистическую глубину ощущеній: зовущая и отдаляющаяся, тѣлесная и призрачная, вся—какъ эротическая, опутывающая сердца золотая сѣть—вотъ Лилить Россети, муза и вампиръ художника.

„Astarte Syriaca“—еще болѣе мощное воплощеніе той же силы. Во весь ростъ изобразилъ ее художникъ въ серебрястой ткани. И ей—богинѣ земного пламени жизне-священнаго

сладострастія — прислуживаютъ два ангела. Она — величайшая изъ силъ, — она тайна бытія. Въ ней начала божественности и чувственности сливаются. Въ лонѣ ея жизненной силы покоится весь человѣкъ, съ его зажженнымъ сладострастіемъ тѣломъ, его сознаниемъ, умомъ и душой. И величайшіе подъемы человѣка въ духовность и глубочайшія паденія его же въ плотскость—объемлются ею; она знаетъ всего человѣка—и на вершинѣ и въ паденіи, знаетъ и любитъ его душу, эта богиня, съ „губами, отягощенными любовью“, съ экстазомъ жизненной страсти въ лицѣ и скорбными глазами глядящаго туманнымъ мистическимъ взглядомъ въ вѣчность.

И тамъ,—гдѣ только поэзія болѣзненныхъ грезъ, лишенныхъ единой надежды на осуществленіе и прекрасныхъ въ своей безумной безцѣльности, какъ тоска Данта по Беатриче,—и тамъ живая основа этой мистической прелести—та же священная чувственность, та же стихійная жажда духовно-чувственной полноты жизни. „Видѣніе Данта“ сквозь тонкое покрывало мистики обнаруживаетъ въ еще большей силѣ обаяніе земли: весна, ргітавега въ комнатѣ, усѣянной маками и бѣлыми розами, подъ похороннымъ покрываломъ спящая мертвою Беатриче. Ея неживое тѣло въ самомъ ужасѣ вѣчнаго безмолвія прекрасно, какъ бѣлыя розы и вѣнчики мака, какъ расцвѣтъ земли весной, видимый изъ окна и какъ флорентійское небо. И вся красота картины—въ чувствѣ земли и ея жизни передъ лицомъ смерти, которая оковала сномъ благоухавшее жизнью юное тѣло.

Чѣмъ сильнѣй стремишься разгадать тайну любви, говорить Россети въ сонетѣ „Упованіе сердца“, тѣмъ яснѣй открываешь полную сліяность души и прекраснаго тѣла, нераздѣлимыхъ въ возлюбленной поэта, какъ нераздѣлимы любовь на землѣ и сама цвѣтущая земля.

Небесное не оскверняется земнымъ, и сама Мадонна у Россети—тоже женщина, ибо нѣтъ ничего мистичнѣе земной красоты; онъ вкладываетъ въ обликъ Мадонны „пламя экстатического упоенія, въ которомъ слитно горитъ и огонь земного сладострастія“.

Въ чертахъ земной страстности, воспроизведенныхъ у Россети, чувствуется сама тайна бытія, въ этихъ воспѣтыхъ имъ „губахъ, которыя сжимаются и кусаютъ, пока пѣна не пропитывается кровью“, въ „жестокомъ красномъ ртѣ, подобномъ

4*

ядовитому цвѣтку“, въ самомъ рисункѣ женскаго тѣла: рѣзко очерченнаго головка на мощной шеѣ, полныя узорныя губы и густыя спутанныя кудри волосъ; длинное, волнистое, мощное и гибкое тѣло; огромная сила жизненности въ „ослѣпительно бѣлыхъ рукахъ и дышащихъ страстью плечахъ“, сила древнихъ стихійныхъ людей-полубоговъ. Эта жизненная мощь прекрасныхъ женщинъ Россети говоритъ о безумныхъ оргіяхъ—грезахъ любви. Объятыя этихъ женщинъ должны быть полны сказочно-красивой мощью; ихъ зажженное красной и горячей кровью тѣло въ прикосновеніи къ тѣлу возлюбленнаго должно поднять до предѣльнаго экстаза, до изнеможенія силъ жизненное опьяненіе, являя въ этомъ чувственномъ расцвѣтѣ жизнь, какъ какой-то огненно-цвѣтущей, изнемогающей отъ пышности своего цвѣтенія садъ, въ зноѣ и благоуханіи котораго человекъ умираетъ. Это садъ древняго рая, созданнаго Іеговой, въ которомъ Ева познала мудрость очарователя міра—змія.

Но этотъ садъ Россети далекъ отъ плотски-тяжелаго „сада любви“ Рубенса, потому что міръ творчества главы пре-рафаэлитовъ создавался въ упоеніи, въ боли и счастіи красоты, въ опіуматической радужности и духовной страстности воспріятій міра. Какъ въ огромныхъ стеклахъ изысканно-нѣжныхъ и загадочныхъ цвѣтовъ, Россети отразилъ міръ въ своемъ творествѣ. Острота и сила его жизненныхъ воспріятій усиливали краски, утончали тона, обостряли благоуханія, и изъ „Дома жизни“ поэта вѣетъ на насъ густая цвѣточная волна запаховъ цвѣтущей земли, отравы нѣжной и творчески-волшебной чувственности. Поэтъ взялъ у земли, у жизни все самое живое и яркое, что у нихъ есть; вершину стихійной слитности живущаго тѣла и живущей души, — душу, которая приняла тѣло и сдѣлала тѣло собой и богатство его чувства до безконечности углубила своей глубиной.

V.

„Рано утромъ пойдемъ въ виноградники: посмотримъ, распустилась-ли виноградная лоза, раскрылись-ли цвѣты, расцвѣли-ли гранаты? Тамъ подарю я тебѣ ласки мои... Уже благоухаютъ плоды мандрагоры и двери обвиты плодами и вѣтвями“...

Нѣжное и глубокое дуновеніе изъ внезапно открывшихся горныхъ чащъ вѣетъ въ строфахъ библейской хвалы любви. Сбрасывая мертвую одежду схоластической символики, въ которую облекла „Пѣснь пѣсней“ церковная ученость, мы находимъ подъ ней цвѣтущую и торжественную въ своей красотѣ—весеннюю наготу земныхъ чувствъ, ту же, что воспѣвали всѣ художники міра.

Библия—книга земли, книга бытія челоуѣка подъ небомъ—на землѣ. Чудесно-созданная мощью Бога и служащая ему подножіемъ, какъ звено въ неразрывной цѣпи твореній, земля надѣляетъ челоуѣка той полнотой и силой душевно-плотскихъ чувствъ, которыя невинно и самоцѣльно переживаетъ онъ передъ лицомъ открытаго неба и Бога. Библия не открываетъ небесной пелены и не показываетъ престола Бога, окруженнаго сіяніемъ ангельскихъ сонмовъ. Древняя книга евреевъ обнажаетъ мистику плоти, по волѣ Бога цвѣтущей на землѣ, мистику самой земли, мистику тѣхъ мгновеній, которыя текутъ здѣсь въ мукахъ жажды или въ блаженствѣ утоленія и впадаютъ въ вѣчность.

Юный царственный еврей въ женщинѣ, которую онъ полюбилъ, поетъ стихійную жизнь тѣла и стихійную красоту ея. То, что свободно и таинственно, какъ вѣтеръ, какъ солнце, какъ травы, что неопредѣлимо, что влечетъ силой смутной и непобѣдимой,—говоритъ о величайшей безднѣ мистики, открывая ея въ яркомъ очарованіи формъ, движеній и чувственныхъ влеченій. Не мысли, не формулы чувствъ, а самый родникъ ихъ—живое цвѣтущее тѣло и первая произвольность въ немъ жизненныхъ движеній. Поэтъ „Пѣсни пѣсней“ не стремился перенести обликъ своей возлюбленной на свѣжій фонъ садовой и горной жизни. Онъ взялъ ея, эту восточную красавицу, *вмѣстѣ* съ освѣщенными и солнцемъ горами, *вмѣстѣ* съ наливающимся сокомъ винограда, *вмѣстѣ* съ пахучими и прохладными вѣтрами садовъ. Возлюбленная неотдѣлима отъ природы, и нѣжное тѣло ея расцвѣтаетъ такъ же, какъ гранаты и мандрагоры. Золотой отливъ ея кудрей далъ ей лучъ, зарумянившій и яблоко гранаты; смуглый бархатъ ея тѣла возникъ такъ же, какъ и нѣжность лепестковъ лиліи. Люди, юные и зажженные любовью, это—цвѣты, это цвѣты земли. Поэтъ говоритъ: „Я нарцисъ Саронскій, лилія долинъ“. У нихъ свѣжее и полное чувство своей красоты.

Ни одинъ поэтъ міра не былъ въ силахъ дать такую радостноцвѣтущую „оправданность“ своего бытія, своего тѣла, своей любви, своей жажды наслажденій. Ни одинъ поэтъ не отражалъ такой цвѣточно-невинной красоты своего жизненнаго становленія въ жаждѣ любимой жизни, любимаго тѣла, въ сверканіи лучей жизненной, душевно-тѣлесной напряженности. Никто не въ силахъ былъ чувствовать себя до такой степени „цвѣткомъ Бога“, перворайскимъ созданіемъ, выросшимъ въ долину, откуда открываются дали только лазури и свѣта.

Прошла весна и „въ веснѣ“ взялъ въ свое чувство жизни библейскій поэтъ свою возлюбленную:

„Цвѣты показались на землѣ: время пѣсенъ наступило, и голосъ горлицы слышенъ уже въ землѣ нашей. Ягоды смоковницы созрѣли, и виноградныя лозы благоухаютъ, расцвѣтая“...

Земля развертываетъ въ цвѣтеніи тайну бытія, открываетъ мгновеніемъ нѣчто идущее къ перво и вѣчно-созданному. Сладкіе запахи земли и буйный расцвѣтъ ея весеннихъ силъ кружатъ голову мистическимъ опьяненіемъ, и тайна развертывается въ пышный мистическій цвѣтокъ земли—любовь тѣла къ тѣлу и любовь души тѣломъ къ тѣлу. Въ зеленомъ, солнечномъ саду, въ пахучихъ чашахъ его—льется „запечатлѣнный источникъ“—расцвѣтаетъ Суламита.

„Сестра моя невѣста, садъ запертый, колодезь замкнутый, источникъ запечатлѣнный... Ты садъ гранатовый, съ плодами душистыми, съ деревьями благоуханными, съ нардомъ и шафраномъ, съ миррою и алоемъ. Источникъ садовый, колодезь водъ живыхъ, текущихъ съ Ливана. О, повѣй вѣтеръ, на садъ мой—пусть польются ароматы“...

Непонятно, какъ и все на землѣ, расцвѣло юношеское мощное тѣло и въ стихійномъ потокѣ весенняго разлива жизни зажигается непонятнымъ влеченіемъ къ юношескому и мощному тѣлу Суламиты. Узелъ всѣхъ тайнъ бытія связывается въ ней, въ ключѣ жизни, бьющемъ въ ея тѣлѣ. Не знаю, почему: но только въ тебѣ—красота. Не знаю, почему: но только тебя хочу. Не знаю, почему: но все сливается въ тебѣ и съ тобой.

Постигнутый загадочнымъ закономъ бытія, „Саронскій Нарцисъ“ произвольно, какъ цвѣтокъ, исполнилъ законъ, осуществленный стихійнымъ началомъ его жизни, его тѣла и

души, и въ „Пѣснѣ пѣсней“ далъ прозрачное отраженіе этой жизни цвѣтка-человѣка.

Тѣло ея, жизнь ея прекрасна для глазъ и для всѣхъ чувствъ его болѣе, чѣмъ небо и цвѣты. И самъ Богъ, который сдѣлалъ такъ, что одно тѣло стихійно зажигается другимъ, меньше для него, чѣмъ Суламита.

„Оглянись, Суламита, и мы посмотримъ на тебя. О, какъ прекрасны ноги твои, въ сандаліяхъ. Округлость бедръ твоихъ—какъ ожерелье работы художника. Станъ твой похожъ на пальму и груди на виноградныя кисти. Уста твои, какъ вино, и оно течетъ и услаждаетъ губы возлюбленнаго“.

„Какъ алая лента—губы твои; какъ кожура граната—виски твои подъ кудрями“.

„Ласки твои хмѣльнѣй вина и благоуханія твои слаще всѣхъ ароматовъ“.

Избытокъ цвѣтущей чувственности въ этихъ образахъ насыщенныхъ ароматами, красками, наслажденіями земли. Нужно огромно чувствовать землю, небо, воздухъ, горы и деревья, чтобы принести въ даръ своей возлюбленной эту царственную мощь чувствъ, увеличивающихъ красоту Суламиты и блаженство ея красоты до зенита, до возможнаго.

Изъ мощныхъ и многокрасочныхъ чувствъ библейскаго царя вылилась поэма напряженной, полной блеска и силы, поэмы жизни, ставшей „неподвижной въ вѣкахъ“.

Царь поэтовъ, онъ въ законѣ Бога отразилъ самого Бога, ибо далъ самый пламень той тайны, что зовутъ любовью, и далъ живое горѣніе этой тайны на землѣ въ человѣчскомъ тѣлѣ.

„Положи меня, какъ печать, къ сердцу твоему, потому что сильна, какъ смерть любовь“.

„Она—пламень Бога“.

Идея „Пѣсни пѣсней“, музыка этой библейской поэмы явилась содержаніемъ всего творчества Мирры Лохвицкой, въ молодости умершей поэтессы, въ лирикѣ которой былъ настоящій огонь жизни.

Она шла по тому же пути въ лирическомъ отраженіи своихъ переживаній, что и библейскій поэтъ, явившись въ своемъ творчествѣ прежде всего, да, пожалуй, и единственно—женщиной. Поверхъ всѣхъ отличій вѣка и культуры, она выставила то вѣчно-живое стихійное начало жизни, которое

является единственно-мощнымъ содержаніемъ поэзіи. Подобно Антею, поэтесса оставалась на землѣ и въ мѣру этого была поэтомъ по природному призванію. Она оставалась на землѣ и была женщиной. Она выразила въ стихійной глубинѣ и съ яркостью самой жизни, самыхъ переживаній—многосложный и многокрасочный путь отъ ранняго дѣвичьяго, отроческаго полурасцвѣта до пышнаго и знойнаго цвѣтенія

Поэтессой именно съ такимъ даромъ рождена была Лохвицкая—и было бы безуміемъ слать ей упреки за это, потому что то, что она сдѣлала, было огромно и даже исключительно. Сохранить себя въ поэзіи „цвѣткомъ земли“, дать частицу жизненной стихійности, быть въ лирикѣ не выдуманной, не затянутой въ модный нарядъ идей и образовъ, а существомъ во плоти и крови, осуществляющимъ въ прекрасной полнотѣ вѣчный законъ любви и расцвѣта—это можетъ сдѣлать только поэтъ—это и прекрасно и таинственно.

И не даромъ Лохвицкая тяготѣла и къ поэмѣ, и къ образамъ библейской любовной лирики. Въ ней была кровь Востока, и насыщенная зноемъ восточная образность, и царственно-пышный расцвѣтъ человѣческихъ жизней, символизирующійся въ образахъ Соломона и Суламиты, царя Соломона и царицы Балкисъ, казался ей зенитомъ жизненной гармоніи.

Божественность тѣла, его таинственно-художественное совершенство, тайна горящаго въ его крови Эроса, полная гармонія тѣломъ со всѣмъ земнымъ: съ травой, водой, солнцемъ, деревьями и воздухомъ,—вотъ схема философскаго міросозерцанія, диктуемая этой лирикой. Оно покоится на богатѣйшей жизненности, углубляющей каждое ощущеніе до таинственной и яркой полноты. Здѣсь ощущеніе—все. Здѣсь отвлеченности нѣтъ мѣста. Поэтесса твердо стоитъ на землѣ. Ея женственная натура вся соткана изъ прозрачнаго пламени чувствъ, настроеній и ощущеній. Ея умъ не отвлекался отъ непосредственности чувствъ, онъ былъ подчиненъ имъ, проникался ими, и вся интеллектуальная энергія поэтессы вылилась въ ту же живую стихію движенія и переживаній. Въ этомъ показатель гармонической цѣльности натуры Лохвицкой. Она была цѣльной и сильной, какъ всѣ люди, близкіе къ землѣ. Въ ней не было робкой граціи сѣверянки, дѣтской прелести ея наивной безпомощности. Наоборотъ, въ лирикѣ Лохвицкой чувствуется властность развернушагося для жизни

цвѣтка, который жадно пьетъ ее, въ опьяненіи и страсти. Это та жажда жизненныхъ осуществленій, которая звучитъ въ каждомъ обликѣ, чарующемъ силой вѣчной женственности: въ Саломеѣ, въ Суламитѣ, въ Балкисѣ, въ Сафо, въ женщинахъ Бернъ-Джонса и Россети. Онѣ—живое воплощеніе стихійной жизненности, и ключъ жизни бьетъ въ нихъ съ безумной яркостью и силой. Жизнь онѣ пьютъ, беря ее собственной рукой.

Если бѣ счастье мое было вольнымъ орломъ.

Если бѣ гордо онѣ въ небѣ парилъ голубомъ...

поэтесса заставила бы его упасть къ ея ногамъ, сразивъ мѣткой стрѣлой; жемчужину—счастье она бы достала съ подводной глубины; цвѣтокъ—съ дикой крутизны горъ.

Она не воспѣвала томленія и жажды, какъ тысячи поэтовъ. Она пѣла осуществленіе и зной. „Красный шмель“ изъ ея прекрасныхъ строфъ звенѣлъ надъ ней, какъ у героини Гамсуна пѣлъ въ душѣ „красный пѣтухъ“. Она дала поэму осуществленій, мощный трепетъ желаній, музыкально и глубоко насыщенныхъ. То, какъ она почувствовала жизнь, было передано ею съ искренностью и правдой поэта. Въ русской литературѣ красоту и силу этой натуры понялъ одинъ Бальмонтъ, посвятившій Лохвицкой, нѣсколько красивыхъ стихотвореній. Но строки Бальмонта кажутся водянистыми и слабыми послѣ густого и полного звона стиховъ Лохвицкой, дышащихъ запахами и цвѣтами земли.

Дыханіе ранней весны, въ которомъ свѣжесть воздуха сливается съ тонкимъ ароматомъ только что распустившихся первыхъ цвѣтовъ; горячій зной лѣта, опьяняющій душистый золотой зной, раскрывающій вѣнчики ирисовъ, лилій, розъ, златооковъ, туберозъ; прозрачная ясность воздуха осеннихъ аллей и рѣзкій запахъ листовеннаго увяданія, рождающій нѣжно-ядовитыя грезы осенняго остраго сладострастія,—все это дышитъ изъ раскрытыхъ страницъ книгъ Лохвицкой. Могучій избытокъ ея жизненныхъ силъ перерождался въ прозрачную струю поэзіи. Она насладилась и утромъ, и полднемъ, и ночью. Былъ моментъ предощущенія расцвѣта, когда все открытое и бездонно-лазурное еще за полупрозрачной дымкой ожиданій. И вотъ послышалось нѣжное и мучительное благо-

уханіе раскрывающагося вѣнчика. Утро приводитъ день. Лохвицкая символизируетъ эти моменты жизни въ лицѣ всадниковъ въ одномъ изъ стихотвореній: первый—всадникъ весенняго расцвѣта, весь—роса, сіяніе и свѣжесть; второй—знойнаго полдня; третій—тихаго вечера, когда отъ вѣтра въ прохладѣ качаются и пахнутъ цвѣты.

Жизнь для жизни. Земля для земли. Но эта земля и жизнь въ ней брались во всей роскоши и красотѣ цвѣтенія. Въ русской лирикѣ ни у кого такъ не дышатъ и не живутъ махровыя алоогненные чаши розъ, какъ въ стихахъ Лохвицкой, и блескъ лѣтняго зноя и буйный расцвѣтъ лѣтнихъ травъ данъ ею съ острой силой иллюзіи; дано не въ объективномъ рисункѣ, а въ передачѣ ощущеній, чувствъ расцвѣта. Глубокая и живая сенсуальность помогли поэтессѣ. Она самостоятельно выдвигаетъ новые рисунки воспріятій: вполне своеобразный, въ нашей поэзіи сенсуалистъ, она въ гибкомъ и чувственно-нѣжномъ стихѣ говоритъ объ экстазѣ глазъ въ мгновенія власти Эроса, о трепетѣ рѣсницъ, объ отгѣнкахъ розово-атласной кожи тѣла, о безконечной сложности и утонченной остротѣ чувствъ прикосновеній. Эллинскій культъ красоты сочетался въ ней съ свободой восточной царственной оргійности. Аполлону и Діонису служила она. И, какъ будто отдѣленная воздухомъ древней поэтической царственности отъ современности, была до дерзости смѣла въ открытой искренности своей лирики. Она воспѣвала сладострастіе, экстазъ тѣла, интимную нѣжность и знойность переживаній, перелагая все, что заключало въ себѣ мгновеніе, въ превосходно звучащій стихъ. Жизнь живого и прекраснаго тѣла на землѣ въ его красивой стихійности — вотъ что заключаютъ въ себѣ лучшіе—2-й, 3-й и 4-й—томы лирики Лохвицкой.

VI.

Въ безконечномъ разнообразіи творчества геніи всѣхъ странъ и временъ поютъ одну и ту же пѣсню земной стихійности. Высшая культура въ лицѣ художниковъ, удаляясь, по видимости, отъ первоначальной непосредственности, совер-

шаетъ кругъ и, возвращаясь къ ней, утверждаетъ гармонію стихійной полноты жизни.

И даже „духи поэзіи“, какъ Шелли, съ плотью „преображенной“ до степени эфирной одухотворенности существъ воздуха и свѣта, говорившій, что „съ дѣйствительной плотью и кровью онъ не имѣетъ ничего общаго“, именно въ своемъ гимнѣ сверхчувственной любви, поетъ пѣснь, возвышенную и нѣжную, стихійности и тѣлу.

Въ строфахъ „Эпипсихидіона“ ясно чувствуется, что окрыленность духовнаго экстаза сообщается тѣмъ чисто земнымъ тѣлеснымъ созерцаніемъ, въ которомъ Эросъ очаровываетъ именно тѣломъ души, гармонической оболочкой плотскихъ формъ, въ которыхъ свѣтится и которыя пронизываютъ сознаніе, жизнь.

Волнуетъ и очаровываетъ и является таинственнымъ и мистическо-стихійнымъ живущее прекрасное тѣло, своеобразие сознанія котораго неотдѣлимо отъ своеобразія самого тѣла. Чувство было бы въ пустотѣ, если бы оно не приковывалось къ частному осуществленію и воплощенію идеи красоты. И то, что связываетъ и опутываетъ сѣтью обольщенія и очарованія, есть только и только частность воплощенія, въ которой горитъ тайна—Эросъ. Онъ горитъ только въ воплощеніи, являя тѣлесность больше и таинственнѣй, чѣмъ абстракцію, чистую идею. Тайна только въ живомъ дуновеніи жизни, и вся духовность, вся религіозность, вся мистика—въ тѣлѣ, въ живущемъ тѣлѣ, которое питаетъ красная кровь. И высшій зенитъ жизни, глубочайшій экстазъ ея, ощущеніе въ ней глубины и высоты далей и лазурности, данъ въ Эросѣ тѣломъ.

Поэтъ приходитъ въ отчаяніе, когда на крыльяхъ экстаза, какъ въ струяхъ музыки, стремится подняться все выше и выше, чтобъ дать рисунокъ своего яркаго подъема, своего экстаза, чтобы найти выраженіе своихъ нѣжныхъ, какъ эфиръ, чувствъ въ запредѣльномъ, въ сверхчувственномъ,—и камнемъ падаетъ внизъ снова и снова къ тому, что является центромъ и источникомъ самыхъ его чувствъ—къ тѣлу возлюбленной. Законъ неизбежнаго тяготѣнія возвращаетъ его къ землѣ, къ воплощеніямъ изъ сферы чистыхъ идей. Повинуясь чутью художника, которому нужно выразить въ живыхъ образахъ свой восторгъ, онъ обращается къ формамъ, цвѣтамъ и чувствамъ

земли. И гимнъ мистическаго обожанія превращается въ восторженную пѣснь тѣлесной страсти.

Страсть подымала его на своихъ могучихъ крыльяхъ въ высоту и заставила его спуститься внизъ — къ землѣ. Поэтъ покидаетъ абстракцію для образа и красокъ. Онъ говоритъ о сходствѣ зари, скользящей румянцемъ по воздушно снѣжнымъ высотамъ горъ, съ алой кровью, краснѣющей въ женственномъ и нѣжномъ тѣлѣ возлюбленной. О воздушныхъ очертаніяхъ ея облика. О тепломъ ароматѣ ея одеждъ. О блеснувшей надъ лбомъ пряди волосъ, взвѣянной влюбленнымъ вѣтромъ. О томъ очарованіи ея, которое есть жизнь и въ которомъ тѣла отъ души не отдѣлится.

„Эпипсихидіонъ“ — это лирической трактатъ о любви, дающей чувство жизненной тайны — Эроса. Въ особенности ощутительно это въ драгоценныхъ строкахъ Шелли о первыхъ юношескихъ вспышкахъ зноя.

„На утрѣ первоначальныхъ лѣтъ“ обликъ неопредѣленной живой красоты являлся какъ бы во снѣ, сіяя смутнымъ очарованіемъ сквозь дымку невѣдомаго. Первые лучи Эроса озаряли весь міръ, озарили природу, дали предощущеніе могучаго чувства жизни, въ центрѣ котораго сіяло магическимъ блескомъ влеченіе къ женственности. Спадаетъ пелена лазурнаго утренняго дѣтскаго созерцанія и Эросъ открываетъ дали жизни и ея цвѣтушіе алыми цвѣтами сады. Неопредѣленное влеченіе проснувшейся чувственности звучитъ среди смутной симфоніи грезъ, неотдѣлимо отъ нихъ. На днѣ эфирныхъ крылатыхъ мечтаній, въ чащѣ cadaго цвѣтка грезъ таится желтый огонекъ зажженнаго сладострастія. Прозрачное пламя этой жизненной жажды свѣтится въ лирикѣ въ снахъ, въ видѣніяхъ и въ самой яви, въ самой дѣйствительности. Шелли говоритъ о томъ, какъ въ дни первыхъ сіяній Эроса туманно-волшебный обликъ этихъ сновъ являлся ему среди лѣсныхъ прогалинъ, дикихъ горъ, унылыхъ руинъ и воздушныхъ замковъ. „Мѣняясь въ очертаніяхъ и тканяхъ сновъ“, обликъ являлся изъ воздушныхъ далекихъ береговъ, изъ тихихъ морскихъ острововъ, созданныхъ одинокимъ и страстнымъ созерцаніемъ, въ лѣтній ликующій день. Было что-то сверхчувственное въ обаянѣ этого облика-грезы. И юноша трепеталъ отъ невыносимой остроты блаженства, мистика котораго озарялась „земнымъ огнемъ“. И сама природа, таинственный потокъ ея жиз-

ни: тучи, воздухъ, вѣтеръ, теплый дождь,—все, что звучитъ, живетъ и дышитъ, вѣяло этой тайной, говорило о красотѣ иного могучаго и прекраснаго начала, могучаго въ своей иллюзорности, въ своей лживости,—женственнаго.

Вслѣдъ за обликомъ раннихъ грезъ, не перешедшихъ въ реальность, поэтъ грезитъ о жизненномъ осуществленіи. Въ странѣ подъ Ионическимъ небомъ, гдѣ—какъ взлелѣянная моремъ жемчужина цвѣтетъ островъ; гдѣ золотистый песокъ у побережья ласкаетъ Эгейская волна, а пещеры береговъ загадочно-мглисты и исполнены тишиной воспоминаній; гдѣ въ ясной лазури воздуха изъ тишины возникаютъ смутныя мелодіи и вьются смѣной сновъ, красокъ и видѣній; гдѣ надъ затонами, мшистыми тропами, ароматными чащами острова въ смѣнѣ дней и ночей въ выси спадаетъ какъ-бы вуалью за вуалью и небо—все лазурнѣй и расцвѣтъ—все пышнѣй,—тамъ стоитъ „зданіе изъ камня и мечты“—пріютъ отъединившихся влюбленныхъ. Вся красота жизни входитъ въ поэму ихъ юнаго существованія, охваченнаго огнемъ Эроса,—солнце, вѣтеръ, волны, травы, бури, громы, цвѣты, облака и человѣческое творчество: поэзія и музыка. Все должно войти въ эту дышащую наслажденіемъ и стройную, какъ шедевръ художника, жизнь. Изъ двухъ юныхъ человѣческихъ жизней создается космическая поэма полноты существованія, гармонія началъ стихійнаго и духовнаго. Исчезаетъ грань узко-человѣческаго и обще-природнаго: они во всемъ въ одномъ живомъ потокѣ: слѣдятъ полетъ облаковъ, дышатъ вѣтромъ, живутъ, какъ травы, какъ волны, какъ лань, прибѣжавшая къ ихъ порогу; цвѣтутъ у моря двумя цвѣтками природы и въ гимнѣ любви сливаются юностью тѣлъ и душъ „грудь къ груди, уста къ устамъ“.

Образъ ээирнаго Шелли не чуждъ земной сенсуальности: онъ сравниваетъ островъ, развернувшій всю свою мощь лиственнаго и цвѣточнаго расцвѣта, съ бѣлой наготой возлюбленной, зажженной страстью.

Греза сіяющей и нѣжной женственности дышитъ у Шелли въ строкахъ „Волшебницы Атласа“, „Милюзины“, въ поэмѣ „Аласторъ“, въ драмѣ „Ченчи“.

Русскій переводчикъ Шелли и „утонченникъ“ русскаго стиха—музыкальный Бальмонтъ много воспринялъ и усвоилъ отъ англійскаго пантеиста-художника и многое, какъ содер-

жаніе, какъ образы или какъ внѣшніе приемы, перенесъ въ свою поэзію. Но Эросъ Шелли, то воздушное и неуловимо-индивидуальное, что было связано съ самыми глубокими корнями личности поэта, Бальмонтъ ни усвоить, ни перенести не могъ. Эротика Бальмонта совершенно иного характера, иной окраски.

Прежде всего Бальмонта увлекло смѣлое новаторство. Ввести въ русскую поэзію цѣлую область чувствъ, которая считалась у насъ какъ бы „по ту сторону поэзіи“, отразить свое жизненно-индивидуальное „хочу“ во всей многогранности переживаній, утвердить въ поэзіи переживаній „я“ тѣла, какъ и „я“ души,—таковъ былъ замыселъ Бальмонта еще задолго до того, какъ въ нашей литературѣ поднялась такая волна поэзіи Эроса.

Въ русской поэзіи это дѣйствительно было ново. Та эротика 30-хъ годовъ, образцы которой оставилъ въ юношескихъ произведеніяхъ Пушкинъ, какъ-то замерла и оскудѣла. Кровавые цвѣты Эроса на русской почвѣ не росли. Въ поэзіи Майкова, Полонскаго, Тютчева, Ал. Толстого, Мея, Огарева, Фета, Надсона, Плещеева—жизнерадостной и яркой чувственности нѣтъ. Единственное у Полонскаго „Тѣни ночи“ (съ неопредѣленнымъ и вялымъ рисункомъ), переводъ „Пѣсни пѣсней“ Мея, да цвѣтущая и холодная нагота въ двухъ-трехъ стихотвореніяхъ Фета—это все, что можно найти въ этомъ отношеніи.

Страннымъ исключеніемъ является поэтъ и поэтесса, звучные голоса которыхъ одиноко и чуждо звучали въ хорѣ русской поэзіи: это—Щербина и Лохвицкая, поэты тѣла и солнца.

Бальмонтъ не столько давалъ непосредственные отклики жизнерадостной стихійности, подобно Щербинѣ и Лохвицкой, сколько утверждалъ въ поэзіи свободу жизненныхъ хотѣній. Онъ пробивалъ дорогу идеѣ полновластія и самосвятости живущаго въ огнѣ влеченій и желаній тѣла. И за пафосомъ его восклицаній чувствуется теоретика. За поэтомъ стоитъ проповѣдникъ. Онъ поучаетъ, онъ мечомъ теоретическаго „дерзанія“ разрѣшаетъ жизненные узлы. Въ образахъ переживаній слышится крикъ учителя: смотрите, какъ надо жить! Живите свободно! Будьте, какъ солнце!

И въ стихахъ Эроса, занимающихъ большую часть всего написаннаго Бальмонтомъ, нѣтъ радостнаго чувства открыв-

шихся ярко озаренныхъ глубинъ жизни, въ которыхъ тѣло— тотъ прозрачный родникъ пѣвучихъ и солнечныхъ чувствъ, какимъ является оно въ „Эпипсихидіонѣ“ Шелли или у Китса. У Бальмонта—нагая чувственность; дерзость бросить яркій рисунокъ чувственности въ музыкальный и звонкій стихъ. Въ потокѣ этихъ стиховъ зыблются образы и краски сладострастія, и самый внѣшній рисунокъ тѣла, вродѣ „бѣлыхъ ногъ, предавшихся мечтамъ“, отдаетъ тѣмъ „разорваннымъ Эросомъ“, о которомъ упоминаютъ поэты „Оръ“. Чрезвычайно выразительной является здѣсь параллель эротики Бальмонта съ чувственно-лирическими созерцаніями М. Лохвицкой. У послѣдней въ сонно-призрачныхъ поэмахъ средневѣковья, съ ихъ густыми и темными красками, эротическій зной, жажда тѣла сливается съ мрачными и полубезумными грезами демонической очаровывающей музыки. Чувствуется безумное дерзаніе средневѣковой души, отдающей „въ дьяволѣ“ полнотѣ земли и тѣла. И въ одинаковыхъ штрихахъ рисунка М. Лохвицкая даетъ почувствовать глубину переживаній, какихъ нѣтъ у Бальмонта. Въ осенней грезѣ, погруженная въ призрачную, роящуюся образами смутныхъ вожелѣній, отдаленность созерцаній, поэтесса видитъ въ пѣнѣ

...Потока пурпурнаго
Мраморныхъ ногъ красоту.

И въ оправѣ образныхъ и страстныхъ строфъ, повторяя упомянутый терминъ, передъ нами не разорванный, а слитный Эросъ. Здѣсь чувственность слита съ той созерцательностью грезяшаго поэта, которой нѣтъ у Бальмонта.

Какая откровенная теоретика „дерзанія“ слышится въ этомъ выкрикѣ:

Хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ,
Хочу одежды съ себя сорвать,
Хочу упиться атласнымъ тѣломъ... и пр.

Здѣсь только рядъ выкриковъ, но нѣтъ той густой насыщенности стиховъ сенсуальностью, той личной окраски чувствъ, того произвольно-интимнаго ихъ проявленія, какое слышится, напр., въ строфахъ Лохвицкой, начинающихся строками:

Осенній дождь затихъ...
Я слышу листьевъ тлѣнье.

И хотя поэтъ самъ говоритъ о томъ, что у другихъ лириковъ читатель чувствуетъ въ ихъ строкахъ, — о божественной легкости и красотѣ чувства жизни, но автору „Литургіи красоты“ трудно повѣрить, ибо за голословными утверждениями:

Я—весь весна, когда люблю,
Я—свѣтлый богъ, когда цѣлую,

нѣтъ того оправданія, которое заключается въ самой поэзіи строкъ и при которомъ являются излишними подобныя признанія.

VII.

Легкая свѣжесть полевого вѣтра чувствуется на лицѣ, когдаходишь къ строкамъ столь-же мало оцѣненнаго, какъ и Лохвицкая, художника, имѣющаго больше правъ на это имя, чѣмъ многіе и многіе...

У Бунина есть Эросъ. Этотъ поэтъ, равнодушный ко всѣмъ новѣйшимъ философскимъ, мистическимъ и религиознымъ исканіямъ, равнодушный и къ поэзіи гражданской борьбы, является по милости природы, создавшей эту организацію, тончайшимъ лирикомъ, чувствительнымъ для воздушно-легкихъ вѣяній поэзіи міра. Не обнаруживающій въ своемъ творчествѣ ни широты, ни глубины развитія, Бунинъ вмѣстѣ съ тѣмъ по чисто художественнымъ особенностямъ своей природы, по благородству природы поэта и художника однороденъ съ такими людьми жизненной музыки, какъ Бодлеръ или Вилье де Лиль Аданъ. Въ Бунинѣ эта художественность природы—безсознательна, стихійна, и оттого у него есть такіе грубые срывы въ плоскость и даже пошлость, какъ стихотворенія „Мистику“ и нѣсколько другихъ.

Но чувство жизни у него—эта правда поэзіи; чувствуется, что эту душу ласкаютъ тончайшія крылья жизненныхъ дуно-

веній, что въ прозрачности его сознанія отражается поразительный по свѣту, лазурности и глубинѣ потокъ жизни. Волна интимнаго, глубоко личнаго пантеистическаго восторга бьетъ въ немъ при соприкосновеніи съ открытой и цвѣтущей грудью жизни. Въ стихотвореніи „Затрепетали звѣзды въ небѣ“ сверкаетъ этотъ приборъ жизни. Одинокій, оторванный для созерцаній, онъ никогда не насытится, никогда не упьется жизнью, — ея вѣтромъ, далью, любовью къ женщинѣ и восторгомъ жизненнаго трепета. Упоенный, поэтъ въ смерти найдетъ только лишь отдыхъ сна отъ мощной напряженности переживаній, чтобы вновь войти въ просторы жизни.

И снова, гдѣ бы ни былъ я,
Я буду жить и сладко плакать,
И славить радость бытія.

Почувствуйте его Эросъ жизни въ стихотвореніи „Розы“, — облака „въ лазури пламеннаго дня“; двѣ „полныя огня“ чаши розъ; звучный и тяжелый громъ; звонъ пчелъ; звонъ мухъ; сіянье дня; пробѣгающіе потоки ливней и въ ихъ зеркально-зыбкомъ блескѣ трепеть лазури и солнца... Это чувство лѣтняго дня, переданное со всей роскошью слова художника, дающаго въ тонкой работѣ вѣяніе стихійности.

И въ этой оправѣ общаго широкаго, всезахватившаго жизнеощущенія — любовь. Она — въ центрѣ чувствъ міра въ тѣхъ, очень немногихъ, произведеніяхъ Бунина, гдѣ есть любовь.

Порой это только мучительная въ своемъ очарованіи греза, одинокое и пустынное созерцаніе, сковывающее въ тишинѣ и грусти болѣзненный трепеть жизненной жажды. Такое созерцаніе вылилось въ торжественномъ и нѣжномъ стихотвореніи, полномъ вечерней тишины и думъ у моря, начинающемся строфой:

Вечерняя безмолвная аллея
Ведетъ меня какъ будто въ небосклонъ,
Тамъ море подымается, синѣя,
Межъ позабытыхъ мраморныхъ колоннъ.

Поэтъ видитъ на скамьѣ у моря, какъ въ беклиновскомъ замыслѣ, обликъ своихъ грезъ — женщину, и у него выливается

страстно: „Я-ль не любилъ. Я-ль не мечталъ мятежно“ слить свою жизнь съ другой и душу съ „душою страстной, женственной и нѣжной“... И снова вечерній задумчивый рефренъ: „Пустынная, безмолвная аллея“...

Быть можетъ, тоже греза одинокихъ и страстныхъ созерцаній, быть можетъ, очеркъ дѣйствительнаго — маленькій въ прозѣ шедевръ — „Осенью“. Здѣсь власть грезы-женщины ярче и обаятельнѣй и проявляется въ живыхъ, реальныхъ очертаніяхъ. Не смутная греза, а обликъ, очерченный въ живой опредѣленности и обаятельный именно живыми очертаніями тѣла и горящей въ немъ жизни. Тонко и нѣжно намѣчается нить чувствъ, связывающая болѣзненной и радостной связью два тѣла и два сознанія — его и ея. Опутанные золотой сѣтью очарованія, они ѣдутъ къ морю, чувствуя въ первый разъ новыми землю и міръ. И въ свѣжести, въ цвѣтоности, въ вѣчной веснѣ міра чувствуется близкое тѣло, въ которомъ горитъ любимая жизнь. Бунинъ даетъ это почувствовать однимъ штрихомъ: онъ касается атласной ткани одеждъ на ея тепломъ и нѣжномъ колѣнѣ, и очарованіе весны и тѣла чувствуется прекраснѣй всего прекраснаго. Въ свѣжихъ волнахъ вѣтра, въ шумѣ и грохотѣ деревьевъ, листьевъ, вѣтра и морскихъ волнъ, они дышатъ соленой прохладой моря. И колоссальный прибой, разбившійся у берега и оросившій ихъ свѣжимъ дождемъ пѣнныхъ брызгъ, былъ символомъ прекрасной весенней страсти, мучительнаго и безумнаго влеченія къ жизни.

Эту музыку и тоску влеченья даетъ стихотвореніе „Зной“. У моря, ласково плещущаго подъ прозрачнымъ зноемъ хрустальной водой о песокъ, лежитъ поэтъ, „упоенный зноемъ“. Въ очарованіи неподвижнаго пахучаго тепла, заставляющаго тяжелѣй биться кровь въ вискахъ и тяготѣющаго, какъ колоссальное дыханіе лѣтней истомы и жажды, поэтъ погружается въ грезы. И снится ему „садъ и прохладный гротъ, — кипарисы неподвижнымъ строемъ — стерегутъ тамъ звонкій водометъ. — Старый мраморъ подъ вѣтвями тисовъ — молодыми розами обвить. — И горитъ заливъ межъ кипарисовъ, — точно синимъ пламенемъ налить“.

А вокругъ—истома сладострастья,
И подъ шумъ фонтановъ запахъ розъ
Мучитъ душу красотою счастья,
Красотою сонно-знойныхъ грезъ.

Въ очеркѣ „Любовь“ дѣвушка лѣтней ночью въ саду останавливается въ первый разъ передъ открывшейся дверью новой жизни расцвѣтшаго тѣла и созрѣвшей души и въ свѣтлой жаждѣ жизни готова съ невинной стихійностью отдаться расцвѣту и зною. Садъ, его черныя ночныя гущи, принимаетъ грезы и трепеть дѣвушки, и во имя чистой мощи этихъ грезъ дѣвушка на другой день, въ обнажающемъ свѣтѣ будень, отказывается „жениху“, который далекъ былъ отъ нея въ эту ночь призыва и расцвѣта. Поразительно то, что рассказъ этотъ ведется отъ перваго лица. Поэтъ совершилъ чудесное перевоплощеніе, причемъ отражена психологія момента экзотическаго, исключительнаго по яркости и полнотѣ.

Характеренъ для Бунина прекрасный рассказъ „Перекасти поле“, полный юношескимъ жуткимъ и тоскливымъ чувствомъ жизненной жажды и какого-то лирическаго, красиво-созерцательнаго безсилія. Любимая дѣвушка отдаетъ свою жизнь, свое тѣло и душу другому. На югѣ, жаркіе и пыльные дни, герой очерка переживаетъ въ какомъ-то страстно-тоскливомъ кошмарѣ. И описанія не только самыхъ переживаній, но и входящихъ въ нихъ — пустынной, мертвой улицы, стѣнъ комнаты, спутника скитаній — чемодана, о которомъ такъ трогательно говорится въ рассказѣ, все это полно лиризмомъ жизненной жажды и ноющей горькой тоски ожиданія осуществленій.

Эта пѣвучая прекрасная лирика, въ которой звенитъ одна ноющая, нѣжно-скорбная нота, слышится въ рассказахъ „Въ іюль“; о дѣвочкѣ цыганкѣ; въ стихотвореніи—„Кольцо“.

Поэтъ задремалъ у плеса, надъ Днѣпромъ и вѣтеръ повѣялъ на него „прохладой и запахомъ свѣжаго теса“ и вдругъ въ водѣ блеснуло золотое кольцо. Волны его вымыли точно къ вѣнчанію. А на берегу — „искрился солнечный блескъ“,

Видѣлъ я плахты, сорочки и смуглое тѣло...
...Жадной толпою сошлись онѣ къ отмѣли бѣлой.
Жадно дыша, одѣвались онѣ на песокъ,
Лоснились косы и карія очи смѣялись,
Съ звонкими пѣснями скрылись онѣ вдаль,
Звонко о берегъ прозрачныя волны плескались...
Чье-то кольцо золотится въ горячемъ песокѣ.
О, красота, тишина и раздолье Днѣпра.
Помню, какъ вѣтеръ въ лугахъ серебрилъ верболозы.

5*

Свѣжая волна вѣтра бьетъ здѣсь тѣмъ же восторгомъ и счастьемъ жить, полнотою чувствъ, ихъ яркостью и силой... Но лирика тоски продолжаетъ неуловимо звучать и здѣсь. Поэтъ объясняетъ ее, эту свирѣль тоски: „Помню о счастья безумныя сладкія грезы... Знойные полдни на бѣлыхъ прибрежьяхъ Днѣпра“.

И въ сравненіи съ этимъ лирическимъ жаждущимъ безсиліемъ такъ поразительна глубокая и прозрачно-спокойная радость внутренне-цѣльной удовлетворенности въ страницахъ другого лирика — Бор. Зайцева. Поразительна потому, что тихая лирика этого послѣдняго кажется какой-то фарфорово-хрупкой, нѣжной, почти призрачной. И въ то же время въ ней есть глубокая полнота, замкнутая цѣльность и спокойная сила утвержденія. Такъ прозрачно-худой, бѣлый и изможденный пустынножитель сохраняетъ въ лицѣ и во всей фигурѣ тихое спокойствіе разъ навсегда принятой въ душу радости и ясную силу этого своего тихаго самоутвержденія.

Эросъ Бор. Зайцева — бѣлый, сіяющій, пронизанный тонкимъ свѣтомъ „Золотого бога“. Въ его міроощущеніи—земля тиха и священна, отъ нея къ небу прямо ведетъ голубая дорога эфира и по ней опускаются и „послѣ полудня надъ жатвой пролетаютъ наши ангелы, особые, таинственные русскіе ангелы“— Золотой зной въ тонкихъ сіяющихъ крупинкахъ свѣта разсѣиваетъ по землѣ искры вліянія Эроса, и отъ нихъ „яблони въ золотистомъ воздухѣ несутъ прозрачный теплѣющій грузъ“ плодовъ; отъ нихъ „прозрачно наливается яблоко и свѣтлѣетъ съ краевъ, точно живительная сила размягчила его, и кажется, что скоро въ этихъ любовныхъ лучахъ сверху весь этотъ драгоцѣнный плодъ истаетъ, обратится въ свѣтлую стихію и уплываетъ, — радостно, кверху, какъ солнечный призракъ“. Отъ этихъ солнечныхъ искръ Эроса нагрѣтыя желтыя дыни „теплѣютъ, струятъ сладкій запахъ“ подъ ласковымъ колыханьемъ зноя. Въ самомъ воздухѣ отъ нихъ „какъ бы безмолвное цвѣтеніе... точно все наполнено тихимъ дрожаніемъ“. А „большое тѣло лисички“ „въ этихъ ласково воздушныхъ поцѣлуяхъ“ кажется „обаятельной свѣтло-солнечной рыбой“; въ немъ должна быть сіяющая влага и кораллово-розовая кровь, тоньше и легче настоящей. Подъ „маленькими жалкими пушинками въ лицѣ, что отливаютъ теплымъ золотомъ, ходитъ и играетъ кровью нѣжно-розовая кожа, какъ

живодышащее существо; и мельчайшія родинки, поры, жилки пронизаны теперь какою-то особенной жизнью“. Эросомъ пронизанъ весь міръ и все цвѣтеть и дышитъ въ его легкихъ золотыхъ струяхъ, тонкихъ „свѣтовыхъ паутинкахъ“. И подь этой золотой нѣжностью солнечной сѣти проплываютъ густыя струи опьяненія. Онѣ кружатъ голову, заставляютъ еще блаженнѣй и жаднѣе „дышать лицомъ къ солнцу“, задышаться въ странномъ дивномъ блескѣ и виться въ легкомъ танцѣ солнечнаго безумія, какъ Лисичка изъ „Миѳа“.

Эросъ, падающій золотымъ дождемъ съ неба на землю, опутывающій ихъ одной солнечной сѣтью,—это—прошлое, настоящее и будущее земли. „Ангелу не трудно пролетѣть вонъ по той лазури, а людямъ незачѣмъ становится безплотными духами, они будутъ одѣты роскошнымъ, плавучимъ и нѣжнымъ тѣломъ“, бессмертнымъ. Возникаетъ стройный замыселъ міра, преображающій сладострастіе жизни въ мистику, въ религіозность, сливающій цвѣтеніе долинъ и взлетъ духовности въ высь, въ одинъ золотой и чистый потокъ существованья. „Тихіе березовые стволы“ надъ озеромъ „блѣдно-зеленой майолики“ даютъ автору (или герою разсказа) созерцаніе древнихъ христіанъ, „успокоенно-бѣлѣющаго хора“. Свѣтлое существованіе въ „свѣтоносномъ тѣлѣ“, радостно пьющемъ изъ всѣхъ ключей жизнь, подь солнцемъ.

Это прекрасное „пріятіе“—жизни, какъ золотого сна, пріятіе земли и всего, что растеть и дышитъ на ней. Любовная и нѣжная гармонія человѣка со всѣмъ живущимъ. Какая любовь къ живому и прозрачность взгляда на все: къ человѣку приближается все живущее,—любовныя, полныя жизненной теплоты сравненія берутся изъ него. Возлюбленная носитъ имя „рыжевато-сіяющей Лисички“; она доносится, какъ „милый страусъ“, ея тѣло кажется „свѣтло-солнечной рыбой“; она кладетъ на плечо Миши голову, какъ „привѣтливый же-ребенокъ“. Рано утромъ къ шалашу плетется древній Климъ, „какъ старый, бѣлый, утренній пѣтель“.

Въ этомъ міроощущеніи—вся земля такая тихая и отъ солнца золотая. Человѣкъ простъ и свѣтоносецъ, и ангель слетитъ къ нему по синевѣ и пойдетъ по травѣ, какъ на полотнахъ Бернъ-Джонса, и отъ солнечной ярко-веселой плотности совершенно ровный переходъ къ вечерней ясно-созер-

цательной безтѣлесности, отъ пламеннаго солнца „Миѳа“ къ „успокоенно-бѣлѣющему“ созерцанію „Тихихъ зорь“.

Совершенно ясно, что Зайцевъ долженъ былъ написать оба эти разсказа: сквозь нихъ змѣтится одна и та же дорожка въ ясную даль.

Прозрачно-ясное созерцаніе жизни и успокоительно-нѣжная примиренность свѣтится въ „Тихихъ зоряхъ“. Смерть прошла, какъ тихая гостья по комнатамъ пустыннаго домика въ старомъ переулкѣ дорогою на кладбище. И послѣ ухода смерти и друга глаза обращаются снова на жизнь къ облакамъ, озеру, дѣтямъ, дѣвушкамъ въ свѣтлыхъ платьяхъ, ребячьимъ головкамъ въ зелени, сумеркамъ, ткущимъ паутину среди бѣлыхъ березъ... Струи жизни льются и льются, и сама смерть—одна изъ этихъ струй. Быть въ дрожи, въ колыханьи, въ трепетѣ этихъ струй, легко и вольно чувствовать ихъ—вотъ стихійная правда жизни. „Кто-то могучій и безымянный... затопилъ все своей безмѣрною силой; онъ выдавливаетъ изъ мозга мысли, онъ заливаютъ все своей отвѣчной прозрачной зеленью; и небо, и воды послушны ему“. И та же ясность правды въ грубой „земляной“ жизни деревни, гдѣ—мощные и, какъ дѣти, наивные люди работаютъ, ѣдятъ, пьютъ, любятъ и умираютъ, гдѣ въ сырыхъ мѣстахъ „осинничкахъ“ дрожатъ фіаловыя головки, гдѣ въ прудѣ дремлютъ карпіи и плотички, а изъ клевера выбѣгаетъ зайченокъ и „высоко подбрасываетъ задомъ на фонѣ блѣдно-прозрачнаго неба“.

Льется теплая, живая, дрожащая струя жизни.

II. Жизнь, какъ творчество, въ искусствѣ.

Ботичелли. Беклинъ. Гете. Кнутъ Гамсунъ. Щербина. Анакреонъ.
Гафизъ. Сафо. Уитманъ. Блекъ.

I.

Лирической призывъ къ полнотѣ жизни, смутная жажда ея, разрѣшавшаяся художественно-отвлеченными созерцаніями и литературными воплощеніями ихъ, не приносятъ живого и полного удовлетворенія. Глашатай жизни—художникъ, оставаясь на общей плоскости, упивается творческими иллюзіями, какъ опіумать грезами. Все это далеко отъ непосредственной, здоровой и свѣжей полноты жизни, которая для могучей воспримчивости поэта ярче всѣхъ грезъ. Одинъ ли рабочій кабинетъ, пріютъ иллюзій и созерцаній, или вся жизнь, въ ея цѣльности, во всемъ ея объемѣ—вотъ вопросъ, который художники разныхъ эпохъ и странъ разрѣшили во второмъ смыслѣ. Не воспѣвать жизнь, а жить. Не одухотворять ее изысканной страницей, но взять въ непосредственность личныхъ переживаній все то огромное и утонченно-свѣжее богатство жизни, о которомъ говорятъ художники.

Похоже на то, какъ будто поколѣнія за поколѣніями поэты указывали жаждущему человечеству на огромное, полное свѣжей влаги, озеро, которымъ любовались, но близъ котораго такъ и умирали отъ жажды. И лишь отъ времени до времени рѣдкіе одиночки—мощные, простые и богатые творческой способностью жить—подходили къ озеру и спокойно черпали изъ него и мощно утоляли свою жажду.

На постановку этой темы—искусства жить, творчества жизни—потратилъ всѣ свои исключительныя силы Уайльдъ перваго періода, до катастрофы. Но разрѣшить загадки не сумѣлъ. Онъ оставался блестящимъ писателемъ и даже въ своей непосредственной, богатой той же литературностью, жизни онъ былъ слишкомъ писателемъ, слишкомъ литературнымъ утонченникомъ, а не просто мощно живущимъ человекомъ.

Эту задачу непроизвольно, въ силу органическихъ свойствъ личности, разрѣшили другіе.

Однимъ изъ нихъ былъ художникъ, имя котораго неразрывно сочеталось съ представленіемъ о мірѣ нѣжной, мистически-музыкальной поэзіи, воскресшій въ эпоху эстетическихъ теченій въ необыкновенной славѣ Сандро Ботичелли.

Разбившій свою жизнь на двѣ полосы: свѣтло-Эллинскую и темно-христіанскую, въ духѣ суроваго Саванаролы, онъ былъ членъ и въ одной, и въ другой.

Его творчество питалось личными переживаніями одной и другой полосы, и отражалъ онъ не созерцанія жизненныхъ возможностей, а то, чѣмъ изъ текущей дѣйствительности наполнялось сознаніе.

Художникъ съ радостно-языческимъ міроощущеніемъ въ немъ сочетался съ мистическимъ лирикомъ въ духѣ Франциска Ассизскаго. Въ творествѣ Ботичелли-язычника есть Христосъ, но Христосъ лилій, Христосъ солнечныхъ блужданій по Назарейскимъ холмамъ, Христосъ мистико-лирическихъ бесѣдъ съ Маріей. Благородная утонченность жизненныхъ формъ и явленій, которой истинно-эллинская жизнерадостность отличается отъ грубой плотскости Рубенса, у Ботичелли еще болѣе одухотворилась. Его *Primavera* и его *Афродита*—воздушно-хрупки и дѣвственно-нѣжны, какъ христіанскія мученицы, лиліи райскихъ садовъ. Но въ легкой окрыленности ихъ фигуръ, въ гармоніи ихъ тѣлъ, въ общей выразительности, какая дана имъ художникомъ, сквозитъ такая трепетная и юная радость жизни, такая безоблачность и цвѣтоносность ея просторовъ, такое счастье земли и такая музыка тѣла, что мысль о потустороннемъ тушится очарованіемъ земного.

Свое созерцаніе земли, болѣзненно-нѣжное и чувственно-одухотворенное, художникъ полно отразилъ въ творествѣ. Душа его тяготѣла къ выразительности формъ, линій тѣла,

краскамъ, оттѣнкамъ, чертамъ. Тонкія лица ангеловъ онъ обрамлялъ пушистыми завитками кудрей, какія видѣлъ на головкахъ дѣтей и юныхъ дѣвушекъ. На эти кудри онъ бросалъ алые вѣнчики розъ. На воздушныя тѣла онъ набрасывалъ нѣжные покровы, расшитые цвѣтными гирляндами. Въ нѣжномъ рисункѣ женственныхъ—шеи, рукъ, стройныхъ и божественно-легкихъ ногъ чувствуется болѣзненно-яркая художественная влюбленность въ весеннюю тѣлесность міра. Весна—вотъ чувство жизни Ботичелли. Въ вакхическомъ опьяненіи жизнью несется богиня надъ травами весенней прогалины, гдѣ встали тоненькія и стройныя въ весеннемъ уборѣ деревья. Вся—опьяненіе и страсть, восторженная, всепобѣдная,—пролетаетъ Венера въ „Primaver‘ѣ“ надъ міромъ.

Избытокъ языческой жизнерадостности чувствуется въ прекрасномъ расцвѣтѣ міра. Легко поднимаются къ лазури деревья, расцвѣтаютъ цвѣты, богиня весны вступаетъ въ сады міра, неотразимо-дивная въ своей гармонической тѣлесности, съ этими нѣжной чистоты—лбомъ, шеей и линіями всей фигуры. Изъ пѣны волнъ возникаетъ богиня красоты и на легкой раковинѣ скользитъ, какъ цвѣтокъ, по влагѣ... Какъ прекрасны тѣлесныя воплощенія потусторонней гармоніи: эти тонкія лица съ ихъ мистическими линіями и вѣяніемъ весенней легкой радости существованія.

Но какъ предвѣстіе перелома является „Паллада“. Та же женственная красота, но съ оттѣнкомъ тяжести и скорби. Богиня мудрости положила руку на голову стихійно-живущаго кентавра, и на лицѣ существа, знавшаго только захватъ непосредственныхъ стихійныхъ переживаній, появляется выраженіе боли.

Элементъ сознательности, рефлексіи, врывается въ гармонию художественнаго міроощущенія. Проповѣди Саванаролы принесли цѣнность иную. Тѣнь креста упала на жизнь художника, и въ этой тѣни прошелъ онъ вторую полосу существованія.

И творчество этихъ полосъ начиналось съ момента, когда опредѣлялись самыя переживанія. Творчество было зеркаломъ жизненной непосредственности художника. Не размышляя, не пробуя, какъ Уайльдъ, создать жизнь, художникъ бралъ ее въ руслѣ личныхъ исканій и переживаній. Такимъ-то образомъ жить—значить такимъ-то образомъ писать. И наоборотъ. Это

связано вмѣстѣ. Это одно и то же. Ключъ къ разгадкѣ подобнаго творчества, который искали прерафаэлиты, заключался въ томъ, что въ данномъ случаѣ извѣстный укладъ жизни и характеръ творчества были связаны между собою, какъ причина и слѣдствіе. Творчество не отъединялось отъ жизненной непосредственности и не было единственнымъ содержаніемъ жизни. Оно истекало изъ нея и сопутствовало ей, какъ одна изъ многихъ струй, вливающихъ въ общее русло переживаній.

Кентавръ Беклина освободился отъ тяжести мудрости, отъ прекрасной руки Паллады Ботичелли. Въ немъ иная, стихійная, ясная и простая мудрость существа, счастье котораго—мощь тѣла и могучія его удовлетворенія. Подобный вѣтру, вольный бѣгъ кентавра затрудненъ сбившейся подковой, и онъ подходитъ къ селенію, гдѣ живутъ тихіе и скучные, но умѣющіе работать люди и спокойно кладетъ ногу на возвышеніе передъ кузнецомъ. Потомъ кентавръ снова помчится въ мощномъ бѣгѣ въ открытыхъ просторахъ степей.

Міръ стихійности—здѣсь же, вокругъ насъ. Отъ него никуда не уйти. Онъ замыкаетъ насъ воздухомъ, моремъ, горами, самымъ тѣломъ, въ которомъ основа—стихійное начало существованія. И таинственная сила жизненности, напряженія, сладострастія горитъ, сіяетъ и струится во всемъ. Въ движеніи морскихъ струй клубятся прозрачныя тѣла наядь. Въ знойномъ воздухѣ полдня таинственно раздается голосъ Пана. Въ тишинѣ лѣса скользитъ на стройномъ единорогѣ воплотившееся безмолвіе жизни лѣсныхъ чащъ. У безчисленныхъ сатировъ, кентавровъ, фавновъ, наядь, ореадъ—не то же ли тѣло, не тѣ ли живущія въ немъ влеченія и вождѣленія, не та же ли знойно-загорающаяся кровь?

Беклинъ, какъ геній-примитивистъ, не теоретически входилъ въ облюбованный міръ поэзіи, но въ самомъ творествѣ исходилъ изъ міра органически присущихъ переживаній. Человѣкъ стихій, чуждый теоретики, литературности, узко-профессіональной сферы, онъ стоялъ твердо и мощно на землѣ, дыша все время не чадомъ профессиональнаго міра, но воздухомъ земли, морей и горъ, гдѣ содержаніе творчества было воспринято, какъ непосредственное переживаніе, а затѣмъ вылилось въ картинахъ. Откуда шли эти замыслы, капризные, своеобразные, неожиданные, столь новые по сравненію съ без-

численными варіаціями модныхъ темъ въ крупныхъ очагахъ культуры? Это отголоски того безграничнаго творчества, которое является результатомъ соединенія стихійныхъ просторовъ природы съ созерцательной силой творческаго сознанія. Беклинъ-человѣкъ изъ міра переживаній приносилъ Беклину-художнику то, что являлось содержаніемъ творчества.

Нужно уйти отъ искусства, уйти такъ далеко, чтобы замерли послѣдніе его отголоски и войти въ чистый потокъ жизни, чтобъ потомъ снова войти въ искусство творцомъ-художникомъ. „Погубившій свою душу, спасетъ ее“... Творческая сокровищница должна обогащаться новымъ, а не варіаціей стараго, и это новое художникъ достаетъ изъ себя, изъ своей жизни. Беклинъ уходилъ отъ искусства, отъ профессиональности въ глубь интимныхъ переживаній и возвращался оттуда съ богатствомъ творческихъ замысловъ.

Изъ созерцаній поэта-пантеиста, бродившаго по дикимъ и тайнымъ тропамъ природы, у дѣвственныхъ побережій моря, гдѣ наяды и змѣи грѣются на камняхъ подъ солнцемъ, въ горныхъ пропастяхъ, гдѣ мохнатые фавны любятъ наготой спящей Діаны, въ глубинѣ черныхъ отъ тѣней рощъ, гдѣ совершается служеніе бѣлыхъ жрецовъ,—возникли всѣ эти замыслы. Чуткій къ біенію жизни, поэтъ слышалъ вѣщій шорохъ движенія крови въ жилахъ міра, чувствовалъ пламя его сладострастія. И это пламя живетъ на его полотнахъ.

Розовая нагота тѣла оттѣняетъ холодный берилль волнъ, угрюмую сѣрость гранита, изумрудную веселость зелени. И что-то стихійно-вольное, упоенно-стремительное, сладострастно-вкрадчивое чувствуется въ движеніи скользящихъ во влагѣ тѣлѣ, одѣтыхъ рыбьей чешуей, красными нитями водорослей, прозрачнымъ покровомъ влаги. Стихія моря, вѣчно движущагося, звенящаго, играющаго красками, полного движенія, звуковъ, красокъ, вкрадчивости, нѣги, силы и мощнаго неутоленія, такова же, какъ и стихія этихъ играющихъ въ жизненной игрѣ, зажженныхъ солнцемъ тѣлѣ. Неизбѣжный кругъ жизненныхъ влеченій, неизбежная магнитная сила сладострастія влечетъ все къ моменту величайшей жизненной напряженности, заставляетъ бить вверхъ фонтанъ жизненности, чтобъ достичь ея величайшей точки.

Все связано одной гармоніей сладострастія. Тѣло чувствуетъ тѣло и кровь чувствуетъ кровь. Голодный въ страсти

Tritonъ не сводитъ жаднаго взгляда отъ чувственно-ласковыхъ линій и формъ утомленнаго, застывшаго въ томномъ успокоеніи тѣла Нереиды. А тамъ, среди сонно-плещущихъ струй, въ океаническомъ зеленомъ разливѣ воды, наяда протянула на тепломъ отъ солнца камнѣ нѣжное тѣло въ истомѣ дремотной нѣги, въ сладострастномъ счастьѣ тѣла, окованнаго теплой лѣнью...

Міръ, какъ огромное живое чудовище, видѣлъ художникъ, чувствовалъ его теплоту, сознавалъ космическое родство и единство съ нимъ своего „я“ жизни, „я“ тѣла и духа.

II.

У Ботичелли и Беклина, при всемъ различіи ихъ творческихъ созерцаній, произведенія насквозь проникнуты интимностью переживаній. Ихъ полотна раскрываютъ и рассказываютъ ихъ жизненную непосредственность. Наоборотъ, у Гете „сказка его жизни“ шире и интимнѣй творчества. Гете, какъ истый артистъ, создалъ свою жизнь и съ величавой простотой всѣхъ мощныхъ духомъ и тѣломъ людей входилъ въ полноту мгновенія.

Нѣсколько полосъ жизни Гете, непосредственной интимной жизни, представляютъ собой великолѣпное осуществленіе идеи гармоніи двухъ полярныхъ началъ жизни и являются какъ бы произведеніемъ искусства, въ которомъ дано чувство мощной и солнечно-яркой напряженности жизни.

За аполлоническимъ спокойствіемъ юнаго красавца, любившаго холодную выдержку и корректность будущаго придворнаго, таилась возможность радостнаго взрыва стихійности, окрыленнаго безумія, которое искало выхода широкому приливу юной жизненности и разрѣшалось звонкимъ роемъ стиховъ.

Гете рассказываетъ въ своей автобіографіи объ этой полосѣ, когда онъ, юный, еще неустановившійся, еще кипѣвшій въ хаосѣ мыслей и переживаній и далекій отъ постоянной и твердой отливки въ нѣчто цѣльное и опредѣленное, отдавался безумно приливавшей волнѣ какой-то жизненной восторженности, развѣвавшей крылья надъ всѣмъ міромъ. Онъ уходилъ

одинъ, оторвавшійся отъ всего, все забывшій, слѣдуя каждой тропѣ, каждому дуновенію вѣтра, въ степь. Одно огромное ощущеніе жизни въ степи, подъ открытымъ небомъ, подъ вѣтромъ, дувшимъ въ лицо, подхватывало и несло, какъ на крыльяхъ. Безотчетный, неудержимый, рвущійся въ небо восторгъ стихійнаго ощущенія жизни былъ подобенъ какому-то океаническому приливу, уносившему поэта въ открытыя свѣжія дали. Въ странномъ упоеній, какъ лунатикъ, съ стеблями травы въ волосахъ и запахомъ степи на лицѣ и въ одеждѣ, онъ приходилъ домой и непроизвольно набрасывалъ на бумагу одну за другой, цѣлый рой пѣсенъ. Онъ не удовлетворялся одной-двумя. Запасъ нахлынувшей жизни былъ слишкомъ великъ. Листки исписанные отбрасывались, а звонкій рой покрывалъ другіе. Сознаніе и тѣло жадно впитывали жизнь, трепетали подъ ея приливами, и этотъ трепетъ мощныхъ и свѣжихъ переживаній изливался въ крылатыхъ юношескихъ пѣсняхъ, звучащихъ стихійно-жизненными мотивами.

Путешествіе по Италіи было второй полосой, хотя здѣсь жизненное кипѣніе уже нашло для себя нѣчто вродѣ художественной формы, имѣя спокойную и точную философскую обосновку. Эпикуреизмъ и пантеизмъ своеобразно слиты вмѣстѣ. Здѣсь уже нѣтъ и не можетъ быть юношескаго „дерзанія“, тѣхъ шаговъ черезъ бездны, которые совершаются по безотчетнымъ стихійнымъ влеченіямъ. Философъ-поэтъ слишкомъ глубоко обнялъ міръ взглядомъ, и идея жизненной полноты и стихійной напряженности переживаній вошла, какъ часть въ цѣлое, въ глубокое и цѣльное міросозерцаніе. Возникло нѣчто вродѣ жизненной программы, которая обдуманно и полно осуществлялась поэтомъ. Но въ это осуществленіе вкладывалось столько свѣжей силы и красоты переживаній, что очертанія программы тускнѣли и исчезали на яркой ткани жизни.

Растительная безмятежность существованія и стихійныя радости тѣла сочетаются съ наслажденіями эстета и художника. На фонѣ художественной старины Рима, проникаясь дыханіемъ древней культуры и поэзіи, поэтъ обогащаетъ гармонію переживаній еще однимъ чувствомъ—эстетически-вышеннаго сладострастія. Красота непосредственной жизни и живыхъ формъ и линій дополняетъ міръ искусства и застывшія формы творческихъ осуществленій. Да и притомъ предъ

глазами художника-пантеиста не одинаковы ли въ цѣпи твореній — античная статуя и теплая нагота прекрасныхъ формъ римлянки, на атласной кожѣ которой поэтъ отбиваетъ удары скандируемаго гекзаметра? Какъ можно шире вдохнуть въ себя свѣжій воздухъ жизни, усилить и обогатить тѣло и духъ — вотъ принципъ эпикурейца-пантеиста.

Мудрое богатство жизненныхъ наслажденій отражаютъ въ себѣ страницы произведеній этого періода жизни Гете.

„Есть стихотворенія Гете, легкія, какъ дуновенія, и простыя... — И подобны имъ созданія древности. Я знаю ихъ. — Садовникъ Ламонъ приноситъ въ жертву Пріапу лучшіе плоды: въ берестовую корзинку стелетъ онъ красивые зубчатые листья и кладетъ на нихъ спѣлый гранатъ, чья влажная трепетная пурпурная масса облекаетъ тысячу сладкихъ зеренъ, туда же влагаетъ сморщенные фиги и виноградъ съ ароматомъ земляники и красноватымъ отливомъ, и созрѣвающей орѣхъ, уже растворившій свое зеленое жилище, и сочные огурцы. Дѣвушка воздвигаетъ памятникъ сверчку, два года обитавшему въ ея спальнѣ. Спѣлая гроздь винограда лежитъ на алтарѣ Афродиты.

А безстыдно-прекрасныя? Тамъ, гдѣ юные сплетены другъ съ другомъ и шлютъ вызовъ богамъ, гдѣ они слиты въ объятіи и желаютъ, чтобы сѣть Гефеста опутала ихъ, и готовы желать, чтобы люди и боги пришли завидовать имъ... Не прекрасны-ли они, какъ плоскія чаши изъ оникса и ясписа? Какъ красивыя раковины съ розоватыми скважинами? И не любилъ-ли ихъ Гете, какъ ничто въ мірѣ? Не былъ-ли, находя ихъ, счастливъ, какъ путникъ, спустившійся съ горнаго хребта и нашедшій среди мховъ и камней — пристанища ящерицъ — несравненный мраморный торсъ, свѣтящійся обломкомъ божества... Не пренебрегъ-ли онъ съ той поры напѣвами юности, чтобы играть на свирѣли Пана. (Г. Гофман-сталь — „Діалоги о лирикѣ“).

Экстазы жизни, называемые любовью и являющіе величайшій синтезъ духа и тѣла, поэтъ переживалъ ярко и часто до глубокой старости. Жизнь его является именно тѣмъ произведеніемъ искусства, гдѣ въ одной мощи стихійности неотдѣлимы начала духа и плоти.

Но въ этомъ поэтѣ-пантеистѣ была значительная доля той спокойной созерцательности и неподвижности, которая объ-

ясняютъ возникновеніе въ немъ „олимпійца“. Чисто жизненнаго пламени хватило великому поэту въ его непосредственныхъ переживаніяхъ лишь на двѣ полосы жизни. Потомъ этотъ пламень перелился въ работу кабинетнаго затворничества, въ вдохновеніе художника и мыслителя.

О совершенно противоположномъ говоритъ бродяжническая, безпокойная, полная вѣчныхъ вспышекъ и неожиданностей жизнь Кнута Гамсуна. Этотъ художникъ врядъ ли засидится въ своемъ рабочемъ кабинетѣ, потому что, насколько можно судить по вышедшимъ лучшимъ его вещамъ, все творчество его проникнуто вѣтромъ „вѣчнаго движенія“ и питается почти исключительно не тѣмъ, что зарождено и выношено въ душевномъ, оторванномъ отъ жизненнаго потока, уединеніи, а именно тѣмъ, чѣмъ обогатились сознаніе и воспріимчивость въ движеніи этого потока.

Нужно встрѣтить лицомъ и грудью и открытой душой вѣтеръ сѣвернаго лѣса, почувствовать неожиданную ласку запаха гвоздики или прикосновеніе дѣвушки, посмотрѣть въ „желѣзную ночь“, на гибкій прыжокъ дикой кошки, чтобъ, откликаясь на *ощущенія*, создать вольную импрессионистскую страницу, въ которой, помимо намѣренія художника, отразится и индивидуальное художественное обобщеніе всѣхъ этихъ жизненныхъ неожиданностей и своеобразный обликъ пережившаго ихъ, какъ, напр., въ „Панѣ“ лейтенанта Глана.

Ощущеніе, непосредственность пережитого — вотъ импульсъ творчества Гамсуна и фундаментъ всего, имъ написаннаго. Это основы всей интимной лирики и интимной художественности, въ которой авторы передаютъ самихъ себя въ сложной глубинѣ и тончайшемъ трепетѣ внутреннихъ переживаній.

Но Гамсунъ не ушелъ въ утонченность и въ культъ этихъ переживаній, подобно западнымъ лирикамъ т. н. декаданса. Острая воспріимчивость къ легчайшимъ прикосновеніямъ жизни и неудержимая потребность движенія повлекли его не къ вершинамъ эстетической отъединенности, а въ низины свѣжаго и многокрасочнаго жизненнаго потока, въ густоту и глубину его, гдѣ яркая и нѣжная сѣть разнообразныхъ ощущеній опутываетъ душу и даетъ богатое и сложное чувство жизни.

Эта особенность художественной природы Гамсуна обусловила интересное своеобразие его пантеизма, которое у автора „Пана“ не столько въ сознаниі, сколько въ ощущеніи. Въ пантеизмѣ Гамсуна нѣтъ того элемента спокойно-теоретическаго созерцанія Гете или Спинозы, которое паритъ высоко надъ жизнью, обнимая ея ровное и цѣльное теченіе, но оставаясь чуждо хмѣльной и знойной непосредственности всѣхъ моментовъ ея переживаній.

Гамсунъ не надъ жизнью, а въ ней самой. И въ психологическомъ контурѣ его персонажей, и въ атмосферѣ, и укладѣ ихъ жизни ясно обнаружены художникомъ тѣ общія и вѣчныя соединительныя нити, которыя ведутъ отъ міра человѣка въ міръ животныхъ и всей замыкающей насъ собой жизни природы.

Стихійно-загадочная артерія безсознательной, животной жизненности пронизываетъ міръ, какъ цѣлое и бьетъ живымъ потокомъ крови во всеміе и во всѣхъ. Когда наступаетъ въ лѣсу весна, все охвачено трепетомъ одного и того же жизненнаго крыла. Птицы, насѣкомыя, жуки и черви, собака Глана, вѣтви деревьевъ, море, травы у берега и въ лѣсу, и Гланъ, и робкая Эва — все неясно и жутко трепещетъ въ жизненной жаждѣ и жизненномъ влеченіи. И власть этого стихійнаго захвата такъ велика и такъ обаятельна и носитъ въ самой себѣ оправдывающее и освящающее ее начало. Гланъ любитъ одну, но какъ дитя, какъ звѣрь, какъ захваченный волной стихійности человѣкъ, обнимаетъ другую. И кто обвинитъ и кто скажетъ: таковъ, а не иной естественный законъ, таково правильное теченіе, такова разгадка тайны? Что такое эта тайна? Что такое любовь? Любовь — это та сложная, перепутанная, всѣ узлы существованія спутавшая теплая жизненная тканьъ, въ которой начальной путеводительной нити не найти, ибо она нисходитъ въ самый темный жизненно-организующій хаосъ. Ей повинуются, ибо сила ея внутри насъ. И мы идемъ всѣми путями, какими насъ ведутъ. Поетъ ли „красный пѣтухъ“, вспыхиваетъ ли болѣзненно смутное влеченіе грезы — любовь ведетъ въ сады, гдѣ сказочнымъ кошмаромъ алѣютъ и благоухаютъ розы или растутъ жирные и наглые грибы. Безуміе овладѣваетъ и королемъ, и монахомъ, и рыбакомъ, и поэтомъ...

Тайная сила сметаетъ всѣ человѣческія условности; го-

лова обезумѣвшаго отъ страсти короля валяется въ пыли, и онъ смѣется и высовываетъ языкъ; монахъ перелѣзаетъ, забывъ о душѣ и о распятіи, ограду; и всѣ мы ходимъ по этимъ путямъ, покрытымъ цвѣтами и кровью, цвѣтами и кровью.

И человѣкъ, въ которомъ эта сила живетъ и которымъ эта сила движетъ, что онъ? О, та же смутная и загадочная тьма и тайна — и онъ. „Облеченное въ плоть и кровь сладострастіе“ (Н. Минскій), облеченная въ плоть и кровь тайная сила жизненности, онъ въ самомъ себѣ носитъ эту смутность, эту загадочность, эту знойную ярость, которая сливается съ удивительной небесной музыкой. Нѣтъ повѣсти у Гамсуна, гдѣ любовныя отношенія не были бы болѣзненно-запутаны, и стянуты мучительно узлы ихъ нитей, гдѣ пути людей не были бы покрыты цвѣтами и кровью. И наиболѣе стихійная, наиболѣе темная, животное-мощная и змѣино-измѣнчивая власть этой силы — въ женщинѣ, ближе стоящей къ землѣ, къ природѣ. Но хаосъ и тьма въ ней также сильнѣй. Въ ней слиты въ одно сила притягивающая и отталкивающая, влеченіе къ согласію и инстинктъ борьбы. Именно она бросаетъ на пути любви розы и поливаетъ ихъ кровью. И рожденное изъ простого, звѣрино-яснаго, разрастается въ болѣзненную и неотразимую музыку чувствъ.

Этотъ гамсуновскій эросъ набрасываетъ на весь міръ ткань тайны и красоты. Передъ мощной силой природнаго, космическаго исчезаетъ вся пошлость человѣческой обыденщины. Изъ сѣрой пелены этой пошлости человѣкъ встаетъ во власти первоначальныхъ основныхъ стихій существованія, движущихъ его въ силу того, что онъ таковъ, каковъ онъ есть: облеченная въ плоть и кровь сила и тайна жизни. Все связано закономъ великаго согласія, ибо „все пронизываетъ кипучая кровь вселенной“.

Какъ бы это ни казалось неожиданнымъ, но зачатки подобнаго міросозерцанія отражены въ поэзіи одного изъ русскихъ лириковъ.

Человѣкъ юга, случайно заброшенный въ Россію, грекъ Шербина, бралъ въ своей поэзіи одну изъ тѣхъ нотъ, полный аккордъ которыхъ звучитъ въ творчествѣ норвежца Гамсуна.

Несправедливо-забытый лирикъ-пантеистъ, онъ какъ-то бессознательно находилъ совершенно вѣрный путь къ той космической общности всего живущаго въ мірѣ, глубокое чув-

ство которой вырывало у него поразительные по красоте отклики этого ощущенія. Въ нѣсколькихъ поэмахъ онъ пытается въ образной теоретикѣ выявить и привести въ стройное цѣлое эти прозрѣнія и отблески. Но это поэту не удалось. До степени этой полноты и стройности въ своихъ лирическихъ подъемахъ онъ не достигъ.

Мистикъ созерцатель въ природѣ и чувственно-жизнерадостный поэтъ наслажденій и радостей въ человѣческомъ, Шербина въ пейзажахъ давалъ ровную прозрачность отраженій деревьевъ и неба, а въ лирикѣ чувствъ любилъ рельефъ, яркую краску, нѣжную и строгую пластичность. Его воспріятіе утонченно и требовательно. Художникъ самъ, онъ умѣетъ понять и почувствовать вѣчнаго художника — природу. Богатое творчество жизни для его глаза не пропадаетъ. Онъ ищетъ разнообразныхъ гармоній и сочетаній тѣла, вещей и природной игры жизни. Страстная жажда красоты рисуетъ ему видѣнія полного въ своей поэзіи и свѣжести строя жизни. Изъ жилища, подобнаго греческому храму, поэтъ съ возлюбленной смотрятъ на пышный закатъ надъ моремъ; совершенная красота женственно-прекраснаго тѣла выдѣляется на бархатномъ коврѣ, какъ бѣлый барельефъ, и поэтъ любитъ, какъ пурпурныя капли вина стекаютъ по нѣжной бѣлизнѣ тѣла и пьеть эти капли на груди возлюбленной вмѣстѣ съ очарованіемъ ея тѣла. Въ другомъ стихотвореніи онъ обращается съ мольбой къ стыдливой натурщицѣ, упоенно воспѣвая красоту прекрасной наготы, какъ чистую, божественную святость. Миѳъ о Пигмаліонѣ и Галатеѣ, послужившій Бернъ-Джонсу сюжетомъ для нѣсколькихъ картинъ, вдохновляетъ поэта на чеканную и живую поэму. Но особенно музыкальны строфы, посвященныя Фринѣ, исполнявшей въ дни праздника Афродиты роль богини, выходящей въ дивной наготѣ изъ морскихъ волнъ. Безыскусственностью и наивной правдой дышетъ стихотвореніе, проникнутое растительной безмятежностью деревенской жизни, на лонѣ тучной земли. И такимъ же наивнымъ восхищеніемъ художника вѣетъ смѣлое по рисунку стихотвореніе: „Вечеромъ яснымъ она у потока стояла, моя прозрачныя ножки во влагѣ жемчужной“...

Пантеистическое чувство жизни охватывало все, вплоть до поющей мошки, „затерявшейся въ лучахъ заката“... Это общее ощущеніе жизни заключено, какъ въ полномъ аккордѣ,

въ стихотвореніи „Мигъ“, начинающемся строкой: „Чудный былъ вечеръ весенній; ужъ солнце въ волнахъ потонуло“.

Счастливы мы, что живемъ, что родились, друзья-человѣки.
Горе нежившимъ и горе отжившимъ!

Но непосредственное, возникавшее, какъ мгновенные просвѣты настроенія, пантеистическое чувство общей тишины удовлетворенности поэту не давало.

Тоска по гармоническимъ формамъ древне-эллинскаго строя жизни и нѣчто вродѣ страстной лирической проповѣди возрождающагося новаго эллинизма звучать въ стихахъ Щербины. Человѣкъ 60-хъ годовъ, онъ въ эпоху „медовыхъ мѣсяцевъ пробужденной общественности“ пѣлъ культъ тѣла и пантеистическую радость чувства жизни.

Жизнь — какъ свободный и гордый храмъ, куда сквозь колонны бѣлаго мрамора вливается обиліе воздуха и солнца. Торжественный и чистый строй жизни, гдѣ аполлоническая красота линій, формъ, красокъ, словосочетаній, движеній стройнаго тѣла и всего художественно-продуманнаго теченія жизни соединяется съ хаотическимъ и таинственнымъ началомъ жизненотворческой страсти, началомъ Діониса. И — что въ высшей степени интересно, этотъ темный хаосъ, въ которомъ прозябаетъ таинственное начало жизненности, чувствовался Щербинѣ не столько въ плотскомъ экстазѣ, сколько въ молчаливо-окружающей насъ и ярко развертывающейся подъ солнцемъ жизни природы.

Синій склонъ неба, безмолвно закрывающій отъ глазъ свободныя дали природы; буйное цвѣтеніе травъ и листовныхъ гущей деревьевъ, свѣтлое согласіе прозрачно-яснаго потока жизни въ густомъ и тихомъ кладбищенскомъ саду, гдѣ подъ источниками и листьями, подъ пахучими цвѣточными вѣнчиками, въ тонкой ризѣ солнечныхъ лучей витаетъ душа умершаго („Элизіумъ“) — все это ясно обнаруживаетъ тихому созерцанію художника, что жизнь природы тѣсно прикасается къ „стихіи чуждой, запредѣльной“, что таинственная воздушная дорога соединяетъ природу съ этой стихіей, что здѣсь—въ этой реальности цвѣтенія, блеска, зноя и листовнаго шороха—какъ бы открытый провалъ и просвѣтъ въ основное, вѣчное, сливающее тайну рожденія и смерти, теченіе жизни.

6*

Оторванный отъ „сегодняшняго“ и сильный этимъ жизненнымъ лирическимъ захватомъ, Щербина, если и не осуществилъ мечту неоэллинизма, то жилъ въ ней и сливалъ ее съ остротой дѣйствительныхъ переживаній. Только эта личная интимная непосредственность совершенно своеобразныхъ и особенныхъ въ то время у насъ переживаній могла дать содержаніе книгѣ лирики Щербины и обусловить ея появленіе въ свѣтъ. Самая книга Щербины безусловное доказательство того, что опустошенный душевно и опустившійся въ старости художникъ свою молодость провелъ въ рѣдкомъ богатствѣ ощущеній и чувствъ, рожденныхъ прикосновеніемъ природы художника къ жизни.

III

Гармонія жизни и творчества почти въ совершенной полнотѣ была осуществлена тремя древними поэтами, облики которыхъ сквозятъ въ миѳическомъ туманѣ старины. Какъ рѣзко отличаются другъ отъ друга они въ этомъ своеобразіи жизненно-творческой полноты!

Старикъ, уже въ сѣдинахъ, съ разслабленными мышцами тѣла и со старческимъ упадкомъ воли и активности, Анакреонъ сквозь всю жизнь до могильнаго камня пронесъ и въ старости съ вдохновеніемъ и живою мощью утвердилъ идею юнаго пламени жизни, божественный огонь Эроса, который есть тайна, есть красота, солнце и музыка жизни. Пусть переступлена уже ступень къ нисхожденію, пусть впереди не ослѣпительный моментъ расцвѣта, а черный провалъ уничтоженія, пусть позади остался весь яркій зной солнца, но передъ лицомъ смерти и изнеможенія, пустоты и безсилія мудрый и вдохновенный старикъ провозглашалъ единую истину молодой жизни и юнаго тѣла, въ крови котораго горитъ огонь Эроса. Подобно Платону, говорившему о великомъ и божественномъ праздникѣ жизни, когда раскрывается лазурный провалъ въ вѣчность передъ юными, чьи тѣла и чьи жизни охвачены трепетомъ стихійнаго экстаза любви, Анакреонъ провозглашалъ божественность Діонисическаго солнечнаго хмѣля. Къ солнцу онъ поднималъ свой кубокъ съ виномъ,

зная, что юное человѣческое прекрасное тѣло это тоже кубокъ, полный солнечнаго, буйно и ярко играющаго вина.

Тайна тайнъ, загадка загадокъ, корни которой уходятъ глубоко въ человѣческое сердце, обвивая его, такъ что нельзя тронуть ихъ безъ боли и крови, Эросъ легко и буйно править міромъ. Онъ все, и нѣтъ жизненнаго узла, который не приводилъ бы къ нему. Въ основѣ сухой изъ сухихъ кабинетной работы ученыхъ незримо лежитъ все та же цѣль: для жизни, для Эроса. Онъ вбираетъ всѣ соки жизни, онъ всю активность рукъ, воли, мозга и творческаго духа человѣчества направляетъ для себя.

Анакреонъ не разсуждалъ объ этомъ. Вся жизнь его сгорѣла въ зноѣ и хмѣлѣ и прославленный современниками за инстинктивную вдохновенную мудрость своей пѣсни во славу любви, во славу солнца и Эроса, Анакреонъ и въ старости брелъ, пошатываясь, съ бокаломъ вина въ рукѣ, чтобъ погрѣться въ послѣдній разъ уже скудѣющимъ для него зноемъ. Онъ любилъ запахъ весеннихъ розъ и украшалъ ими свою сѣдую голову и черныя кудри юныхъ гречанокъ, заморожен-ныхъ вѣчной юностью поэта и неистощимо-горящимъ въ немъ огнемъ; и онъ, какъ артистъ, какъ провидецъ-художникъ, съ болѣзненной радостью чувствовалъ всю гармонію юнаго нѣжнаго тѣла, всю тайну его солнечной, восторженной и упоенной жизненности.

Почти то же можно сказать и о Гафизѣ. Оба они слили вино поэзіи съ виномъ переживаній минутъ своей жизни. Та же стихійная мудрость дышала и устами Гафиза, но исторія его жизни еще поразительнѣй. Онъ всю молодость и зрѣлость провелъ въ сухо-размѣренной и строго-ограничиваемой жизни и вдругъ въ старости, осяннѣнный идеей жизненной полноты, со внезапно открывшейся безумной жаждой ея, сразу бросилъ строгій чинъ прежней жизни и, словно пловецъ съ разбѣга, бросился въ опьяненное веселье и любовный зной жизни. Крылатая, шебечущія птицы, слетаютъ съ устъ его рои пѣсенъ. Онъ хлопнулъ дверь ученаго кабинета и открылъ иную, двери всѣхъ веселыхъ домовъ.

Горькой мудростью людскою
Я довольно насладился!
Если бъ не трактирщикъ старый,
Я бъ и съ жизнію простился.

Какъ юный, дрожащій въ безуміи счастья и боли и всей гаммы чувствъ любовникъ, старый Гафизъ говоритъ о моментахъ влюбленности. Губы его сухи отъ жизненной жажды, они не освѣжились „горькой чашей мудрости“, и теперь поэтъ спѣшитъ поднести къ нимъ фіаль чистаго наслажденія жизни. Къ губамъ дѣвушки, къ кубку вина, къ розовому женскому тѣлу проникають его жаждущія губы въ тоскѣ утоленія. И самую смерть въ любовномъ безуміи прославляетъ онъ. Соловей умираетъ „благородной соловьиной смертью“, пронзенный шипами розы, которой страстно пѣлъ. На землѣ все такъ прекрасно и такъ зоветъ жажду жить и жить. Землей и всѣмъземнымъ плѣняется даже небесная звѣзда, когда она „дугой золотою скатилась“, очарованная всѣмъ, что озарила на землѣ въ моментъ своего паденія.

Рядомъ съ двумя старыми лириками солнца, смѣшивавшими сѣдины съ алостью розъ, я хочу поставить цвѣтущую юность Сафо, странной поэтессы, совмѣщавшей въ себѣ и творчески-объективнаго въ смѣлой и четкой изобразительности художника, и пантеистически-спокойнаго пѣвца, воспѣвающаго міровой Эросъ, общую солнцестремительную силу жизненнаго пламени и наконецъ, лирика своей интимной женственной жгучей и мучительной страсти.

Поэтесса острова Лезбоса обнаруживала совершенно мужественную силу творчества въ смѣломъ благоговѣніи передъ жизненной красотой. Какъ и у всѣхъ мыслителей и художниковъ древней Эллады, основой и центромъ гармоническаго міросозерцанія Сафо былъ человѣкъ. „Человѣческое“ — вотъ что наполняло до послѣднихъ предѣловъ жизненную полноту, но это не было узко и душно-человѣческое, ибо строй его жизни опредѣлялся ритмомъ аполлонической лиры. Въ прекрасномъ, стихійно насыщающемся жизнью тѣлѣ, живущемъ красиво и ярко, заключенъ выходъ къ стройной гармоніи золотого бога Аполлона и къ довременной хаотически-творческой тѣмѣ Діониса. Жизнь, бьющая въ юномъ тѣлѣ, тайными законами космоса опредѣляется наравнѣ со всѣмъ живущимъ и существующимъ и связана со всѣмъ. Но древне-эллинскій пантеизмъ охватывалъ міровое Все лишь въ этой связи Всего съ человѣкомъ и въ центрѣ всего полагался не утопающей, а возвышающійся въ немъ человѣкъ. Жажда исчерпать полноту стихійно-широкой человѣческой жизни въ зноѣ, въ солнцѣ,

въ музыкѣ, въ мучительной, приводящей къ экстазу красотѣ—
заслоняла. Все въ его цѣльности и общности, замыкающей
собой весь кругъ существующаго. Религія человѣческой жизни —
вотъ что исповѣдовала Эллада въ разнообразнѣйшихъ
представителяхъ своего генія.

Воспѣвая красоту человѣческаго тѣла, какъ сосуда этой
жизненной полноты, какъ нѣчто, что даетъ жизнь и въ чемъ
дается жизнь, Сафо въ общемъ хорѣ эллинскихъ лириковъ
служила все той же религіи человѣческой жизни. И въ этихъ
пѣсняхъ тѣлу она была смѣлымъ и строгимъ художникомъ,
который однимъ прозрачнымъ воспроизведеніемъ существую-
щаго поетъ ему хвалу, показывая міру, что существуетъ кра-
сота.

Сафо рисовала въ пѣсняхъ юную мощь красивыхъ тѣлъ
эфебовъ, состязавшихся съ ней у храма Геры въ Лезбосѣ. На
землѣ среди травы, листвы и цвѣтовъ, у моря, подъ солнцемъ
—нѣтъ ничего прекраснѣе человѣческаго тѣла, которое рас-
цвѣтаетъ, готовясь созрѣть для упоительнаго зноя жизни, для
весенней, полной дрожи и трепета красиваго счастья, полноты.
Упругое, граціозно-ловкое, нѣжное, богатое красками и оттѣн-
ками тѣло,—гордая голова на стройной шеѣ, сильныя точеныя
ноги, мускулистыя живыя руки, нѣжная бархатистость кожи,
сіяніе глазъ, отливъ волосъ—не цвѣты ли это любви, что да-
ны для наслажденія подъ горячимъ и душистымъ вѣтромъ
жизни? Сафо поетъ красоту тѣла юношей и нѣжныхъ дѣв-
ственницъ, подобныхъ „слишкомъ высоко висящей на вѣткѣ
и потому не сорванной алой ягодѣ вишни“.

Но нѣжная весна приводитъ къ расцвѣту, на предразсвѣт-
ныя поляны брызжетъ горячій красный свѣтъ восходящаго
солнца. Пора зноя, развернувшихся и расцвѣтшихъ цвѣтовъ.
Пѣсни расцвѣта составляютъ у Сафо цѣлый циклъ:
Пѣсни передъ спальней“. Сафо поетъ чувство, безконечную
стихійную живую поэму любви, уводящую людей въ первый
садъ, гдѣ равно таинственны — и человѣческое тѣло, и охва-
тившій его экстазъ жизненнаго подъема, и міръ ощущеній, и
все, что замыкаетъ его здѣсь, на землѣ, рамками дѣйстви-
тельности,

IV.

Міръ, въ которомъ жилъ Вильямъ Блекъ, былъ одинъ и тотъ же и въ творествѣ и въ окружавшей его жизни. Это было, по истинѣ, исповѣданіе мистическаго реализма, но не въ теоріи, а въ не посредственныхъ переживаніяхъ. Плоть стала духомъ и духъ сталъ плотью. Запредѣльное слилось съ предѣльнымъ. Завѣса между ними отдернулась. И городъ, въ которомъ жилъ Блекъ, сталъ посѣщаться ангелами и даже Богомъ. На вѣткахъ дерева, мимо котораго шелъ по улицѣ поэтъ, сіяли радостные ангелы. И ребенкомъ еще Блекъ увидѣлъ заглянувшего къ нему въ окно Бога.

Развѣ не святы всѣ члены тѣла человѣка, если у ангеловъ, живущихъ въ сферѣ чистой и вѣчной абсолютной духовности, такіе же? И трава, которой касаются ихъ стопы? И воздухъ, въ которомъ движутся и люди, и звѣри, и ангелы, и насѣкомые? Не весь ли міръ святъ и не все ли живущее и существующее оправдано и самосвято въ своей пребываемости? И гдѣ черта, разграничивающая святость духа отъ грубой плоти, когда ее оживляетъ дыханіе жизни? И вотъ Блекъ возражаетъ міроотношеніе людей перваго райскаго сада. Онъ и его жена сидятъ совершенно обнаженные, и на стукъ въ дверь знакомаго Блекъ, открывъ ее и впустивъ гостя, говоритъ: „здѣсь только Адамъ и Ева“.

День жизни Блека, ровно и ясно озаренный солнцемъ, наполняли образы и видѣнія сверхчувственнаго міра. Они не боялись дневной яркости свѣта, ибо были столь же реальны, какъ и все видимое и осязаемое въ окружающемъ. Тѣни отжившихъ, призраки фантазіи, созданія творческихъ минутъ — все переплеталось съ текущими реальными переживаніями. И Блекъ одинаково просто принималъ и Бога, заглянувшего къ нему въ окно, и кусокъ хлѣба изъ рукъ жены. И мистическій реализмъ пережитого цѣликомъ укладывался въ творествѣ. Сверхчувственное являлось чувственнымъ, ярко и ясно свѣтятся въ немъ и сливаясь съ нимъ. — „Все пространство земли и воздуха представлялось ему содрагающимъ отъ взмаха крыльевъ летающихъ призраковъ. Цвѣты и камни, духи и ангелы, звѣзды и травы говорили съ нимъ живыми устами и смотрѣли на него живыми глазами. Къ нему простирались руки, выступающія изъ тѣней матеріальнаго міра, чтобъ схватить его

увести или удержать. Когда онъ шелъ куда нибудь или стоялъ передъ мольбертомъ, онъ видѣлъ и слышалъ, какъ движется и тѣснится и сіяетъ и пѣетъ цѣлый міръ духовъ. Странныя существа, которыя цѣлымъ потокомъ рѣютъ въ воздухѣ, говорятъ съ нимъ. Подъ влажнымъ покровомъ травъ, въ поднимающемся съ равнинъ туманѣ онъ видитъ прозрачныя лица, чьи-то развѣвающіеся волосы. Искуситель и ангелы свѣта, двойники живыхъ людей и призраки мертвыхъ населяютъ воздухъ вокругъ него, поля и горы, встрѣчающіеся его взору“.

Холодная ясность взгляда Блека одинаково обнимала все: жизнь и смерть, цвѣтеніе и разложеніе. Въ поэмѣ „Тэль“ юной богинѣ, безуспѣшно тоскующей въ пустотѣ жизни, облако говоритъ о червѣ, для котораго, она, юная Тэль, послужитъ въ будущемъ пищей. Червь — живое, какъ и все, и юный — онъ такъ еще беспомощенъ и жалокъ. „Выйди, о червь тихой долины, къ твоей задумчивой королевѣ“. И вотъ обозначается на лепесткѣ цвѣтка младенецъ-червь, художникъ бросаетъ и на него ясный, улыбающійся всему живому, взглядъ.

Успокоенная ясность обнимаетъ весь міръ Блека. Поэтъ „съ фантазіей духовидца“ такъ глубоко ушелъ прозрѣвающимъ острымъ взглядомъ въ твореніе и въ переживаніе, такъ погрузился сознаниемъ въ первоначальныя родники жизненной стихіи, что почти единственнымъ дѣломъ его жизни было созерцаніе. Зной міра почти не коснулся его. Онъ былъ библейски-ясенъ и простъ. Въ ровномъ свѣтѣ, падающемъ сверху, онъ видѣлъ весь міръ и оставался спокоенъ. Онъ не замыкался въ страстную полноту текущаго мгновенія, въ полную забвенность переживанія, ибо видѣлъ начальные и конечныя узлы всѣхъ жизненныхъ нитей. Онъ былъ пѣвцомъ чистой стихіи жизни, тайной, вѣчной, и пѣлъ ее въ юномъ тѣлѣ богини Тэль и въ слабыхъ кольцахъ новорожденнаго могильнаго червя. Созерцатель, онъ любитъ и огромной вспышкой и напряженностью этой силы въ прекрасномъ тѣлѣ тигра.

Яркой противоположностью ему былъ поэтъ мгновенной и мощной забвенности переживаній, философъ и лирикъ страстности жизненной стихіи, въ ней искавшій истины и сознанія міра—Уотъ Уитманъ.

„Если тѣло не душа, то что же душа?“—спрашиваетъ онъ. И поетъ только одно: чистыя стихійныя проявленія жизни. Тѣло есть то, что создано жизнью и въ чемъ ярко бьется она. Какъ и Блекъ, Уитманъ отстраняется сознаниемъ, своимъ абстрактнымъ „я“ отъ своего тѣла и, созерцая его, такъ таинственно-данное и космически, наравнѣ со всѣмъ, обусловленное,—находитъ его удивительнымъ и прекраснымъ. Вотъ почему Уитманъ говоритъ: „Ароматнѣй молитвы запахъ ладони моей“ и воспѣваетъ свою грудь, все тѣло и „бѣлый изступляющій сокъ—бьющую влагу любви“.

Моментъ жизненной напряженности—страсть—вотъ прорывъ въ первоначальное, въ истину міра. И Уитманъ безумно, опьяненно, громко поетъ ее.

Одинъ часъ безумія и радости!

...О, отдаться, отдаться тебѣ, кто бъ ты ни былъ, и взять тебя
отдающуюся вопреки всему міру!

Возвратиться въ рай! О, стыдливая, женственная!

Привлечь тебя близко къ себѣ и впервые прижать къ тебѣ
губы мужчины...

Вольно нестись! Вольно любить! Броситься прямо въ опасность
безъ удержа.

Заигрывать съ гибелью, звать ее...

Восходить, взлетать къ вершинамъ любви...

Подниматься туда своей опьяненной душой!

Погибнуть, разъ это должно!

Весь остатокъ жизни наполнить часомъ, часомъ однимъ пол-
ноты и свободы!

Короткимъ часомъ однимъ безумія и радости!

III. Художники Эроса

Ф. Ропсъ. Малларме. Бодлеръ. Гюисмансъ. Брюсовъ. Э. Сологубъ.
Пшибышевскій. Достоевскій.

I.

Именами „сатириазисъ“ и „садизмъ“ клеймятъ громадную часть художественной литературы, въ отдѣльныхъ произведеніяхъ которой допущена та безграничная смѣлость образовъ, что и вызвала клеймящія названія. Но уже вокругъ отдѣльныхъ произведеній художниковъ, какъ Бодлеръ, раздаются голоса, опредѣляющіе характеръ и замыселъ творчества совершенно иначе, указывающіе на мучительное и титаническое исканіе художника въ кошмарныхъ и чудовищныхъ областяхъ жизни, ни обойти, ни замолчать которыя нельзя. И на всю сумму художественныхъ цѣнностей этого рода опредѣляется иной взглядъ, бросается иное освѣщеніе.

Сложная острота нѣкоторыхъ вопросовъ усиліями большихъ художниковъ приняла совершенно неожиданный характеръ. Пантеистическій сенсуализмъ почти всѣхъ богатыхъ творчествомъ поэтовъ міра и теоретиковъ, какъ у насъ Розановъ и Мережковскій, въ Польшѣ Пшибышевскій въ его романахъ и статьяхъ,—передвинулъ, напр., вопросъ о богатствѣ растительныхъ чувственныхъ переживаній изъ темной области грѣха и уродства въ свѣтлую полосу яркой жизнерадостности. И какъ провести теперь грань между полнымъ безуміемъ и остротой извращенности, гимномъ сладострастію и богохуленію Де-Сада и сліяніемъ мистицизма и эротики у Бодлера или у представителей нашей молодой поэзіи, вродѣ Брюсова,

съ его стихотвореніемъ „Дамаскъ“?... Религія страсти, близкая къ безумію у однихъ, преображается въ свѣтлую пѣсню радости у другихъ:

Губы мои приближаются
Къ твоимъ губамъ.
Таинства снова свершаются
И міръ—какъ храмъ.
Мы, какъ священнослужители,
Творимъ обрядъ.
Строго въ великой обители
Слова звучать. (*Брюсовъ*).

И темное творчество художниковъ-жизнехулителѣй, находившихъ въ мірѣ сѣмена дьявола, рождающія чудовищные цвѣты зла, ужасъ порока и загрязненія, ужасъ ночного разврата передъ блѣднымъ и сіяющимъ лицомъ расцвѣта, это творчество, быть можетъ, благодаря чувственно-пантеистическимъ гимнамъ жизнерадостныхъ поэтовъ, опредѣлило себя не какъ черное служеніе злу извращенныхъ и безумныхъ душъ, но какъ безжалостное мучительное исканіе, открыто глядящее на самый послѣдній ужасъ, на самое кощунственное надругательство надъ бессильной человѣческой душой.

Достоевскій, Ропсъ, Бодлеръ, Барбей д'Орвильи останавливали свое художническое вниманіе на безличной стихійной силѣ сладострастія въ ея, такъ сказать, противожизненныхъ, жизнеубивающихъ и жизнеразлагающихъ проявленіяхъ. Мутный потокъ существованій въ каменной скученности гигантскихъ городовъ, потокъ гнѣющій въ этой духотѣ, спертости, затхлости, обнаруживалъ художнику страшную муть извращеній, уродливые извилины теченія, по которымъ прорвалась задержанная въ своемъ стихійномъ теченіи и задавленная живая сила.

Гдѣ цвѣтетъ и дышетъ благоуханная, яркая, здоровая жизненная страсть, мощный экстазъ тѣла и души, охваченныхъ силой, пронизывающей своимъ творческимъ вліаніемъ весь міръ? Въ восторженныхъ поэмахъ влюбленныхъ въ здоровую стихійность лириковъ. Но художники-воспроизводители пытливо и глубоко смотрятъ на жизнь, зачарованные ея кошмарами, и въ своихъ исканіяхъ аріадниной нити, въ этомъ кошмарномъ лабиринтѣ, зарисовываютъ жизнь зла, хаосъ, по-

рокъ, растлѣніе, спокойную безнадежность гнусной придавленности кошмаромъ, знойное вѣяніе яда, въ которомъ отравляются, задыхаются и гибнутъ.

Фелисіенъ Ропсъ, художникъ блудницы, объективировалъ въ разнообразнѣйшихъ образахъ своей жрицы Астарты демоническую силу Сладострастія.

Сила ироническая, грубо-смѣющаяся надъ всѣмъ человѣческимъ, въ которой слышится неумолчный мефистофельскій хохоть, сила, которая топить огненную духовность, свѣжую стихійность, дѣтское очарованіе, музыку влеченій къ красотѣ въ уродливомъ, въ нелѣпо-смѣшномъ и безобразномъ... Въ хаосъ жизни огромнаго города, гдѣ копошатся милліоны изуродованныхъ существованій, нѣкто, „Сѣятель“, бросаетъ съ вышины маски женщинъ, какъ сѣмена царящаго грѣха. О, какъ въ этой знойно-спертой и удушливой атмосферѣ распустятся и взойдутъ сѣмена сладострастія, какими яркими и огромными чашами раскроются ихъ цвѣты, какъ наполнится міръ одуряющимъ ядомъ ихъ аромата!...

Неприкрытое голое отвращеніе обнажается въ этихъ воспроизведеніяхъ человѣческаго Содома. Не любовь, не страсть, а уродливая проституція улицъ большихъ городовъ живетъ и отвратительно дышетъ здѣсь. Ужасна сила Дьявола, нелѣпо ухмыляющагося надъ міромъ! Весь міръ подъ его силой—какъ гнусный храмъ проституціи. Низведено въ омутъ отвращенія и грязи тѣло. И сама стихійная животность, бессознательная и въ своей бессознательности невинная, осквернена и заражена демонскимъ уродливымъ сознаніемъ, впитывающимъ по каплѣ сладость оскверненія и ужаса, низводящимъ къ бѣшеному потоку распаленныхъ грубыхъ влеченій душу, словно крестя ее новымъ дьявольскимъ крещеніемъ въ омутъ порока и зла.

Сладострастіе топить въ себѣ религіозность, богохульно сливаясь съ ней, топить душу, умъ, живое чувство, внося въ жизнь разложеніе и оставляя одинъ остовъ ея, голый скелетъ. Нѣтъ Христа, онъ замѣненъ острой пыткой чувственнаго влеченія. Нѣтъ простой здоровой тѣлесной красоты, потому что подъ сладострастнымъ взглядомъ Дьявола въ прекрасномъ тѣлѣ копошатся черви гніенія.

И нѣтъ самой жизни, ибо сладострастіе соединяется съ темной силой смерти и танцуетъ вмѣстѣ съ ней надъ міромъ

танецъ уничтоженія. Дьяволъ сметаетъ міръ съ лица земли, отравивъ источники жизни и ведя ее къ концу черезъ сладострастіе.

Ропсъ показываетъ только кошмарные облики разложенія. Онъ безстрастенъ, какъ сама темная сила, воспроизводимая имъ. Но что же жизнь? что человѣческая душа? Объ этомъ говоритъ Бодлеръ, углубившій работу Ропса.

Бѣшенная острота воспріятій поэта сдѣлала для него міръ почти непереносимымъ. Выпивая съ наслажденіемъ острую каплю самыхъ ѣдкихъ и утонченныхъ ощущеній, Бодлеръ обострялъ ихъ жизненными контрастами, доводившими эту остроту до послѣдней степени выносимости. Разбитый кошмарами и тяжестью всего, что есть, что существуетъ, Бодлеръ, этотъ пытливый, отважный и глубокій созерцатель жизни, болѣе безстрастный и глубокій, чѣмъ натуралисты, какъ Зола, ушелъ въ художническое затворничество своего кабинета, своеобразно убраннаго и украшеннаго картинами Делакруа, чтобъ оттуда, изъ этой тишины, гдѣ скоплялись экзотическія грезы, видѣть ужасъ ночного Парижа, больницы, игорные дома, дома разврата, пьяницъ, продажныхъ, сумасшедшихъ, разбитыхъ, обезображенныхъ, валяющихся на днѣ жизни.

Болѣзненно-внимательное созерцаніе улавливало и впитывало изъ пестрой и шумной окружающей реальности тихіе кошмары душевныхъ переживаній, незамѣтный ужасъ страха, тоски, отчаянія, отупѣнія... Кто слышалъ усталые вздохи близъ голыхъ и сѣрыхъ больничныхъ стѣнъ? Стоны въ тяжеломъ снѣ падшихъ женщинъ? Грезы освобожденія задавленныхъ рабочихъ? Безпомощную и дѣтскую тоску одинокихъ старухъ? Именно онъ, реалистъ изъ реалистовъ, усѣявшій свой садъ творчества „цвѣтами зла“.

Въ дикомъ хаосѣ сладострастныхъ сатурналій, въ бѣшенствѣ порока, въ забвеніи хмѣлемъ, угаромъ влеченій—тянется слабая, блѣдная нить рукой художника, и глаза его внимательно и упорно вглядываются въ муть и хаосъ... А что же жизнь? А что-же человѣческая душа? Поэтъ проникаетъ къ ней сквозь черный кошмаръ и паденіе. О, вотъ она: когда въ предутреннемъ разсвѣтѣ огонь лампы мигаетъ какъ налитый кровью глазъ и весь воздухъ подобенъ блѣдному лицу, залитому слезами, тогда вмѣстѣ съ разсвѣтомъ, сіяющимъ въ окнѣ, свѣтится въ мучительной и строгой ясности Идеаль и

въ „униженной и полной жгучей тоски душъ вспыхиваетъ лазурь“ и „въ бездну свѣтлую влечетъ неодолимо“.

Какъ и Ропсъ, Бодлеръ символизируетъ великую гниль грѣха и распутство жизни въ женщинѣ, рисуя ея кошмарный обликъ:

Ты цѣлый міръ вмѣстить могла бы въ свой альковъ,
Исчадь похоти! Отъ праздности ты злобна.
Съ зарею новою на жерновахъ зубовъ
Ты сердце новое измалывать способна.

.....
Машина страшная, глухая и слѣпая,
Спасительный вампиръ, сосущій кровь земли.

Но Ропсъ былъ объективенъ. За обликомъ сладострастнаго кошмара онъ пряталъ свое лицо. А Бодлеръ, „блѣдный епископъ“, какъ назвалъ его Роденбахъ, показываетъ свои полные жизненной жаждой и смертельной тоски глаза. Продажное женское тѣло, лежащее рядомъ съ нимъ, онъ въ тоскѣ овладѣвшихъ имъ грезъ надѣляетъ прекрасной и нѣжной, и мощной жизненностью, по которой тоскуетъ стихійная жажда въ душѣ поэта.

О, если-бъ тогда я со страстью мятежной
Любить тебя, сердце отзывное, могъ!
Отъ свѣжихъ твоихъ нѣжно розовыхъ ногъ
До пышно раскинутыхъ косъ твоихъ черныхъ
Какой бы огонь поцѣлуевъ разлилъ... (Пер. П. Я).

Здѣсь та мечта жизнецарственности, яркой и безконечной, которая дышетъ въ „Маленькихъ поэмахъ въ прозѣ“, и которая увлекла Бодлера въ удивительныхъ грезахъ Эдгара По, дышащихъ томительнымъ запахомъ цвѣтовъ, какіе здѣсь не растутъ.

Но бѣшеное горѣніе духа, тѣмъ скорѣй, чѣмъ сильнѣй оно было, вызвало реакцію упадка жизненности и тотъ желтый длительный, какъ туманное облако всеобвившій сплинъ, въ которомъ поэтъ находитъ столько новыхъ, странныхъ переживаній и блѣдныхъ, океанически-воздушныхъ сновъ. Эту сторону творчества Бодлера опредѣляетъ Гюисмансъ:

„Онъ открылъ болѣзненную психологію ума, достигшаго осени своихъ ощущеній; показалъ симптомы душъ, отмѣчен-

ныхъ скорбыю и сплиномъ; повѣдалъ о возрастающемъ гніеніи впечатлѣній, когда изсякли энтузіазмъ и вѣра молодости“... („A Rebours“). И въ блѣдной, словно подводной, мглѣ жизненно-лирическаго упадка и безсилія, наводящаго туманный и безкрылый сонъ, поэтъ грезилъ картинами, въ которыхъ на фонѣ стихійной мощи природы и ея голубыхъ морскихъ просторовъ рисуется эта царственная нѣга безсилія, томное, полусонное очарованіе *decadans'a*, безволія и сонности.

Подъ сѣнью портиковъ обширныхъ, безъ заботы
Я жилъ, какъ полубогъ... Я помню дивный сонъ:
Тамъ превращалъ закатъ въ базальтовые гроты
Величественный рядъ возвышенныхъ колоннъ.
...Тамъ жилъ я въ царствѣ грезъ, среди аллей тѣнистыхъ,
Среди лазури, волнъ, рабовъ полунагихъ,
Въ лицо мнѣ вѣявшихъ вѣтвями пальмъ душистыхъ,
Ловившихъ каждый взглядъ лѣнивыхъ глазъ моихъ
И слившихъ въ цѣль одну всѣ думы, всѣ желанья—
Загадку мукъ моихъ постичь и увяданья...

Здѣсь тотъ-же „ядъ Эроса“, нагое чувственное безуміе, но слитое съ утонченной граціей упадка, полубезсилія... Потомокъ древняго рода, постигнутый вырожденіемъ, съ блѣдно-голубой кровью въ венахъ и усталыми глазами, находитъ эротическую прелесть въ легчайшихъ прикосновеніяхъ, и есть что-то женственное въ томъ царственно-поэтическомъ самообожаніи, которымъ проникнуть герой этого бодлеровскаго созерцанія. Красота угасанія предъ безумно-преданными и обожающими взглядами прекрасныхъ рабовъ—въ этомъ есть острая капелька эротики.

Такою же утонченную эротичность декаданса даетъ туманный и чувственно-холодный Малларме. Въ его „Иродіадѣ“ чувствуется мистика тѣла, святая загадка плоти и ея красоты, начало которыхъ въ запредѣльномъ. Поэтъ отвлекается отъ переживаній и сквозь особую призму холоднаго и смутнаго созерцанія пристально смотритъ на нагое, освобожденное отъ всѣхъ покрововъ, частныхъ и случайностей чувство. Это холодное и яркое созерцаніе даетъ много тонкаго наслажденія такимъ пресыщеннымъ художественными пряностями, какъ Дез'Эссентъ изъ „A Rebours“ Гюисманса. Въ „Полднѣ молодого фавна“ Малларме стремится выразить именно такое абстрагированное, взятое въ его чистой ясности и яркости

знойное чувство страсти, впервые смутно и побѣдно вспыхнувшее въ юномъ тѣлѣ дѣвственнаго фавна, изъ глазъ котораго исчезаютъ испугнутыя имъ нимфы. Конечно, рисунокъ этого чувства сдѣланъ помощью образовъ, но читатель чувствуетъ, что собственно герой поэта не фавнъ, а дрожащее въ крови его тѣла стихійное чувство. Поэтъ выдѣляетъ чистѣйшую эссенцію тѣхъ ощущеній, на днѣ которыхъ дышетъ тайна творчества и цвѣтенія міра; поэту нуженъ рисунокъ экстаза чувствъ, воображенія, питающихся яркостью земныхъ красокъ, формъ и всего, что дано въ созерцаніи.

Здѣсь тончайшая вибрація тѣхъ изнуряюще-острыхъ переживаній, корень которыхъ въ той же вѣчной силѣ Эроса; но нѣжные цвѣта ихъ далеки отъ живой и свѣжей стихійности.

Добываніе этихъ острыхъ капель эссенціи впечатлѣній и чувствъ производится помощью слияній двухъ или нѣсколькихъ сторонъ переживаній, самая мощь и яркость которыхъ заключаютъ въ себѣ нѣчто абсолютно-противорѣчащее этому слиянію, враждебное ему всѣми началами жизненныхъ нормъ. Слить это несоединимое, посягнуть на нормы глубоко установленныя, дойти до края той бездны, что тянетъ къ себѣ „инстинктомъ извращенности“, пытливымъ протестомъ противъ всѣхъ нормъ и законовъ—вотъ психологическая черта средневѣковой религіозной эротики, которая послужила матеріаломъ для новыхъ художниковъ Эроса.

Дьявольское сѣмя познанія добра и зла отвратило человека отъ безмятежной замкнутости въ чистой стихіи свѣта. Сознательность—вотъ орудіе для демона, которымъ онъ уводитъ человека въ свою тьму. И дерзаніе этой сознательности не имѣетъ границъ. Загадка бытія, загадка абсолютнаго свѣта и темной силы плоти мучитъ и тянетъ къ какому-то разрѣшенію, не то полной гармоніи, не то всеуничтожающему распаду. И крылатое сознаніе напрягается. О, что будетъ? И оно сливается двѣ бездны. Оно хочетъ подвести и сблизить свѣтоноснаго носителя истины—ангела и горящаго хаосомъ грубыхъ плотскихъ вождѣленій дьявола. Что отразится отъ этой близости на лицѣ того, кто пребываетъ въ вѣчности свѣта и чуждъ тьмѣ? Если есть и свѣтъ и тьма, то *какъ* они существуютъ вмѣстѣ? И самого Бога человекъ хочетъ приблизить къ дьяволу, рѣшая темную загадку міровой дисгармоніи.

Какое-то смутное начало въ челоѣкѣ, эта дьявольская пытливость, обусловливающая и кощунство дерзаній, ликуеть при этомъ. Нѣтъ ничего больше двухъ жизненныхъ началъ, сближаемыхъ ими, двухъ мощныхъ силъ челоѣческаго міра: безтѣлесной чистой духовности и земной силы сладострастія. И здѣсь-то лежитъ бездна дерзаній.

Новѣйшіе художники темнаго Эроса или игнорируютъ идею чистой пытливости челоѣческаго сознанія или-же сливаютъ ее, какъ ощущеніе, съ ощущеніями огромной силы и напряженности — религіознымъ и эротическимъ. Получается смѣсь убійственной остроты. Эссенція страшной силы. Ея-то и добивались болѣе или менѣе художественными средствами послѣ Де-Сада Гюисмансъ („La Bas“), Барбей Д'Орвильи и др.

„Дьявольскія исторіи“ Д'Орвильи и Гюисманса — „Тамъ внизу“ и „Наоборотъ“ насыщены этой тонкой эссенціей болѣзненно-острыхъ и ѣдкихъ чувствъ. На помощь ихъ неутолимому алканію нервныхъ и духовныхъ подъемовъ приходитъ все: искусство, наука, красота благоуханій, звуковъ, красокъ, оттѣнковъ, острота чисто-физическихъ ощущеній, гармонизированныхъ въ общемъ эстетическомъ укладѣ жизни. „Я ищу новыхъ благоуханій, болѣе крупныхъ цвѣтовъ, неиспытанныхъ наслажденій“. Гюисмансъ приводит эти слова Флобера (изъ „Искуш. св. Антонія“), какъ опредѣляющія „его лихорадочную жажду неизвѣстнаго, потребность удалиться отъ ужасной дѣйствительности, переступить границы мысли почти ощупью, никогда не достигая увѣренности въ потустороннихъ туманахъ искусства“. Дез'Эссентъ сплетаетъ какую-то удивительной тонкости паутину изъ всѣхъ очарованій, даруемыхъ природой и искусствомъ чувствамъ челоѣка. Начиная отъ ощущеній вкусовыхъ (гамма ликеровъ), онъ создаетъ симфоніи благоуханій (цвѣты и духи), окружаетъ себя изысканнѣйшимъ подборомъ книгъ художественнаго творчества, картинъ, создаетъ „личное“ убранство дома, не разъединяя очарованія искусства отъ силы чувственныхъ побужденій, но ища въ сліяніи ихъ остроты послѣднихъ. Герой другого романа, въ той же жаждѣ оторваться отъ дѣйствительности и найти жизненную полноту въ одинокомъ артистическомъ отшельничествѣ, уходитъ въ среднеѣковье, въ демономанію, увлекается своеобразной фигурой среднеѣковья—Жюлемъ-де Рецомъ и въ жизнеописаніи его касается свершенія Черныхъ мессъ. Теоре-

тическое увлеченіе увѣнчивается находеніемъ въ современности оазиса демономановъ и эротиковъ, совершающихъ въ XX вѣкѣ то, что казалось мыслимымъ лишь въ туманахъ средневѣковья. Слѣдуютъ сцены, полныя утонченнаго садизма, своеобразной смѣси мистицизма и эротическаго бѣшенства.

Но въ противоположность мало-художественному Де-Саду Гюисмансъ и Д'Орвилли въ своихъ страницахъ являются почти столь-же объективными воспроизводителями жизни, какъ и ненавидимые ими натуралисты; различіе лишь въ противоположныхъ областяхъ и сферахъ жизни, въ рисунокѣ которыхъ они были такъ же точны и добросовѣстны, какъ Зола. Они исчерпывали весь бытовой и психологическій матеріалъ, давая, по существу, тѣ же объективные „документы жизни“. Наоборотъ, въ нашей молодой русской поэзіи—Фед. Сологубъ и Брюсовъ, а также въ Польшѣ Пшибышевскій тонкій рисунокъ глубоко-личныхъ внутреннихъ индивидуальныхъ переживаній объективируютъ въ видѣ художественныхъ документовъ жизни.

II.

Страницы Ф. Сологуба, посвященныя Эросу, имѣютъ всю цѣнность субъективно-художественныхъ признаній, до открытой смѣлости которыхъ не подымался у насъ ни одинъ художникъ. Быть можетъ, здѣсь дѣло объясняется полной и исключительной своеобразностью дарованія, то все же кажется изумительной эта обнаженность переживаній, это принесеніе своего „я“ человѣческаго въ жертву „я“ художническому, это холодное объективированіе того, что имѣетъ всю сложность, знойность и остроту переживаній, почти находящихся за чертой творческой работы художника.

Передъ нами, съ одной стороны, холодная тонкая работа психолога-поэта, вскрывающаго неожиданныя и страшныя извилины человѣческой воли, хотѣній, побужденій, темныхъ захватовъ инстинктовъ сладострастія, жестокости, садизма, безумія, увлекающаго черезъ послѣднюю черту жизненныхъ нормъ къ самозабвенной стихійности слѣпого и страшнаго въ своей силѣ влеченія („Милый Пажъ“ и „Царица поцѣлуевъ“). Съ другой

стороны, поэтъ даетъ уже не только живое воспроизведеніе, но и яркую сенсуалистическую проповѣдь красоты, солнечности, жизненной духовно-растительной полноты, освященной поклоненіемъ и абсолютнымъ признаніемъ основной силы міра—красоты. Въ романѣ „Мелкій бѣсъ“ изысканія психолога-аналитика такъ сливаются съ страстнымъ лиризмомъ проповѣдника-сенсуалиста, что трудно отдѣлить одно отъ другого. И во всемъ творествѣ Э. Сологуба, этого поэта, относительно дарованія котораго теперь уже никто не сомнѣвается, нѣтъ возможности выдѣлить основной, все въ себѣ заключающей, нити работы. Сквозь особенный колоритъ тихаго изнеможенія и какого-то колдовскаго, заключающаго въ себѣ за-таенную силу безсилія,—чувствуется огромный трепетъ жизненной жажды, пробивающейся сквозь сѣрый налетъ пыли свѣжей и горячей алостью разливающейся зари. Но въ то же время эту самозабвенную проповѣдь солнца и тѣла, цвѣтущаго въ солнцѣ, безсилитъ тихое и напряженно-холодное любопытство къ жизни, погружающееся въ мертвую глубь созерцанія и равно принимающее всѣ ужасы, всѣ провалы низости, всю пошлость „Передоновщины“, все безуміе извращенныхъ влеченій; эта пытливость тихо и медленно пробирается вглубь жизни, заглядываетъ холодными и ясными глазами въ кошмары, въ тоску, въ мертвенность... И часто самъ художникъ остается зачарованный мертвой пустотой и тихимъ разложениемъ того міра, близъ котораго онъ стоитъ. Не отсюда ли ясная мертвенность этихъ строкъ о „недотыкомкѣ“, о своемъ, подобно чертополоху у забора, „безрадостномъ геніи“, „томительно расцвѣтшемъ“?..

Что есть? Преслѣдуетъ художника вопросъ,—подсмотри, прослѣди... И онъ спускается въ тревожныя низины сладострастныхъ безумій, настойчиво слѣдуетъ за послѣдней нитью дикихъ, словно сорвавшихся со всѣхъ цѣпей, фантазій, и эти ядовитые цвѣты эротическаго безумія выноситъ читателю вырванными со всѣми ихъ корнями и съ почвой, въ которую они росли. Вотъ человѣческіе документы. Если не скрывать, не прятать міръ сознанія, если пытливо вникать въ него и обнажить, то вотъ что можно, наряду со всѣмъ, вынести оттуда. Не заслуга ли это безстрашнаго до цинизма художника, представляющаго столь трудно объективируемые и взятые изъ интимно-личной глубины переживаній человѣческіе документы?

Нѣкоторые замыслы у Ѡ. Сологуба и В. Брюсова совпадаютъ, какъ напр. въ новеллѣ „Милый Пажъ“ одного и балладѣ „Рабъ“ другого. Старый король у Сологуба заставляетъ свою юную королеву и юнаго пажа обнажиться въ его присутствіи и дать ему зрѣлище ихъ любовныхъ ласкъ. Рабъ у Брюсова, привязанный къ брачному ложу царицы, на которую онъ дерзнулъ бросить взглядъ любви, находитъ болѣзненное упоеніе въ своей ревнивой мукѣ:

И было все на бредъ похоже!
Я былъ свидѣтель чаръ ночныхъ,
Всего, что тайно кроетъ ложе,
Ихъ содраганій, стоновъ ихъ.
Я утромъ увидалъ ихъ—рядомъ!
Еще дрожащихъ въ смѣнѣ грезъ!
И вплоть до дня впивался взглядомъ,—
Прикованъ къ ложу ихъ, какъ песъ.

Черты той же крайней остроты такого же характера находимъ у Ѡ. Сологуба въ балладѣ „Отъ злой работы палачей“. Въ „Миломъ Пажѣ“ старый король наслаждается бичеваніемъ юныхъ тѣлъ любовниковъ; въ названной балладѣ царица отдается также наслажденію сладострастной жестокости. Она сходитъ въ подземелье, гдѣ „истязуемое тѣло, вопя, и корчась, и томясь, на страшной вискѣ тяготѣло, и кровь тяжелая лилась“.

Открывши царственныя руки,
Отнявши бичъ у палача,
Царица умножала муки
Въ злыхъ лобызаніяхъ бича.

Это напоминаетъ Де-Сада. Но это въ то же время добросовѣстно-точное художественное выполненіе тонкаго психологическаго заданія. Художникъ не хочетъ закрыть глаза на существованіе въ мірѣ эротической мощно-чувственной болѣзненности. И кромѣ того, загадочно-глубокую и знойную остроту этихъ переживаній онъ чувствуетъ въ себѣ „въ домѣ своего собственнаго „я“. Созерцательность загадки здѣсь соединяется съ забвеніемъ отдачѣ этой остротѣ и силѣ. Свободный отъ „нельзя“, и „до сихъ поръ“ мозгъ работаетъ,—мысль, тонкая, змѣино-вкрадчивая, уходитъ въ глубокіе изви-

лины эротического лабиринта—и вотъ создается „Царица поцѣлуевъ“, „вымыселъ безумной мозговой эротики“.

Но упомянутое пытлиное созерцаніе тихой тайны извращеннаго эроса явственно чувствуется въ прекрасномъ по художественной цѣльности и законченности рисунка стихотвореніи „Нюренбергскій палачъ“.

Нѣкоторыя художественныя черты — настоящее откровеніе, вводящее въ психику переживаній, говорящее о тайномъ очарованіи ужаса, крови, убійства, о пробужденіи темныхъ инстинктовъ кроваваго сладострастія, о неодолимой настойчиво-тихой маніи, влекущей какъ сквозь гипнотическій сонъ къ соблазнамъ казни, слитой съ сладострастіемъ. Какая то кошачья мучительная нѣга порока и распутства чувствуется въ признаніи.

Меня плѣнила алость
Казнящаго меча
И томная усталость
Сѣдого палача.

Въ „Мелкомъ бѣсѣ“ рисунокъ художника сливается съ признаніями лирика. Послѣ пророческаго заявленія — „воистину въ наши дни красотѣ надлежитъ быть поруганной“, поэтъ часть романа отдаетъ нѣжной и знойной лирикѣ красоты. Дѣвушка Людмила въ болотѣ провинціального городка является носителемъ аполлоническаго сознанія. Изъ тины и гнили выплываетъ неожиданно ярко освѣщенный смѣлый и дерзкій обликъ. Раздаются слова, подобныя лирическимъ строфамъ, въ которыхъ горитъ чистое красиво-безумное опьяненіе. Пропадаетъ тина русской провинціи, и выплываютъ взамѣнъ солнечные доли и прогалины. Какое-то смутно овладѣвающее очарованіе чувствуется въ рисунокѣ ощущеній двухъ юныхъ жизней, въ дурманѣ ароматовъ духовъ, о которыхъ поэтъ говоритъ прозрачно-образными словами. Поэтъ выдвигаетъ молодое, солнечно-знойное, благородно-красивое и таинственное чувство тѣла. Дѣвушка влюблена въ свое тѣло и въ юношеское прекрасное тѣло отрока-пріятеля. На фонѣ бездонной топи обыденщины блеснула эта яркая лирика и снова потонула въ темной и смрадной глубинѣ.

Рисунокъ въ бруссовской эротикѣ болѣе грубый и простой. Въ своей идеѣ внѣшняго „дерзанія“ этотъ поэтъ-де-

кадентъ, всегда поражавшій толпу рѣзкой эксцентричностью мотивовъ и образовъ, не опускался до той глубины внутреннего творческаго дерзанія, какую тихо и скромно проявилъ Ѳ. Сологубъ. Интересная параллель между творческими мотивами эротики обоихъ поэтовъ приводитъ къ слѣдующему выводу: Брюсовъ является почти фотографомъ души въ моменты плотскаго экстаза, широко и рельефно снимаемаго; за исключеніемъ „Sancta Agatha“, являющей примѣръ мистической эротики, Брюсовъ въ характернѣйшихъ вещахъ подобнаго рода („Рабъ“, „Въ ночномъ безлюдіи“, „Таинства ночей“, „Городъ женщинъ“) беретъ матеріалъ переживаній, не углубляя и не расширяя его, какъ Ѳ. Сологубъ, своеобразіемъ личныхъ уклоновъ, обостреній и отклоненій въ воспріятіяхъ. Брюсовъ богатъ въ этихъ переживаніяхъ тѣмъ же, чѣмъ и всѣ. И лишь фонъ для этихъ образовъ и чувствъ дается поэтомъ новый, въ которомъ странно слиты тонкій, утонченный реализмъ и грубый восточный мистицизмъ. Безумныя грезы сладострастія, какъ „Городъ женщинъ“ — это лишь крайняя интенсивность переживанія, которое — законъ для всѣхъ. И реалистическіе штрихи въ этихъ рисункахъ — „я помню запахъ тьмы и запахъ тѣла, дрожащихъ членовъ выгибы и зной“... или — „альковъ задвинутый, дрожанье тьмы, ты запрокинута, и двое мы“... и т. д.—больше говорятъ о дерзаніи фотографа, чѣмъ о мистикѣ чувствъ, поднятыхъ изъ святой глубины органически-индивидуальныхъ исключительныхъ переживаній.

Еще болѣе интересна и содержательна была бы неожиданная параллель между ярко-субъективнымъ, всеобнажающимъ сенсуализмомъ Ѳ. Сологуба и бѣшеной фантастикой картинъ и рисунковъ Гойи, котораго я лишь бѣгло здѣсь касаюсь. На фонѣ темныхъ образовъ, выплывшихъ не какъ зарисованныя чувства, а какъ часть особаго самостоятельнаго міра творчества художника, еще ярче отѣняется тотъ болѣзненно-личный отѣнокъ рисунковъ Ѳ. Сологуба, который изъ всѣхъ авторовъ приводитъ его ближе всѣхъ къ Де-Саду. Но талантъ художника уводитъ Ѳ. Сологуба отъ бездны „личнаго“ въ сторону творческихъ объективаций, расширяя и углубляя художественныя задачи. И это сліяніе такой обостренности сенсуально-личнаго съ даромъ творческой объективности создаетъ въ результатѣ рѣдкаго своеобразія талантъ Ѳ. Сологуба, этотъ поразительнѣйшій „цвѣтокъ зла“.

Гойя былъ тоже фантастическимъ яркимъ цвѣткомъ зла, уводящимъ то въ туманы предразсвѣтной смутности, гдѣ утомленно вздыхаютъ послѣ ночныхъ безумій и оргій колдуньи и дьяволы, то къ часамъ заката, дышащимъ отравою фантастическихъ, горящихъ влеченій, когда старыя вѣдьмы наряжаютъ юныхъ продажныхъ красавицъ для безумныхъ взлетовъ въ какія то дали и головокружительныхъ паденій въ бездну... Смутный хороводъ бѣшено-вьющихся тѣней несется въ этомъ мѣрѣ вина, крови, страсти, пытокъ, зла, тайны и влеченій. Но это мѣръ творчества. Это создано отвлеченной работой мозга. Здѣсь призраки созерцанія, принявшіе плоть и кровь. Здѣсь не чувствуется ни объективированія личныхъ переживаній, какъ у Э. Сологуба, ни своеобразной смѣси теоретики и непосредственной сенсуальности, какъ у Пшибышевскаго.

Мучительнѣйшую загадку соединенія и разлада въ одномъ живомъ „я“ двухъ мощныхъ сторонъ жизни пытается въ напряженномъ полуистерическомъ творествѣ разгадать этотъ послѣдній. Загадка эроса сквозь призму духовности, странное слияніе двухъ началъ, изъ которыхъ одно усиливаетъ и обостряетъ другое. Теоретика положена въ основу поэмъ и романовъ Пшибышевскаго. Онъ пишетъ къ нимъ предисловіе, гдѣ опредѣленно ставитъ тезисъ: полъ, эросъ, разрабатываемый въ творествѣ. Черты новой психической утонченности героя лишь усиливаютъ мистико-растительную основу жизни. Освобожденное отъ внѣшнихъ нормъ влеченіе ведетъ таинственнымъ путемъ къ „предустановленной“ гармоніи, будучи въ тайномъ согласіи съ вершинами человѣческой духовности. „Исканіе“ — вотъ творческій лозунгъ Пшибышевскаго. Какъ будто нервные дрожащія пальцы вьются вокругъ хитрыхъ сплетеній гордіева узла... То въ лирическомъ буйномъ пафосѣ, то съ энергіей смертельнаго отчаянія ищетъ онъ основную нить, запрятанную въ узлѣ эроса.

Любовь, плотская любовь, соединенная съ мучительнымъ душевнымъ влеченіемъ брата къ сестрѣ — одна изъ многихъ попытокъ такихъ исканій. Трагедія одиночества, соединенная съ жаждой и влеченіемъ, культъ жизненной гармоніи, греза царственности, разбиваемая вѣчными законами существованія; правда грезъ и ложь буденъ — все это взято въ эросъ, въ мощномъ подъемѣ жизненности, надъ которымъ царитъ богъ любви и цвѣтенія. Но все это обуславливаетъ и тотъ значи-

тельный у Пшибышевскаго элементъ риторики, отъ котораго спасены лишь немногія, дѣйствительно, прекрасныя страницы романовъ, поэмъ и драмъ писателя.

Не только совершенно самостоятельнымъ отъ западно-модернистскихъ вліяній, но даже будучи самъ источникомъ такого вліянія, является своеобразный элементъ эротики въ страницахъ Достоевскаго, близкій по остротѣ и уклоненіямъ къ художникамъ-демонистамъ запада. Развѣ рисунокъ жреца похоти и гнилого сластолюбія — старика Карамазова не такъ же реально-кошмаренъ и уродливо-страшенъ, какъ видѣнія Ропса и Гойи? А прогнившее болото чувствъ, влеченій и всѣхъ воспріятій, въ какихъ живетъ этотъ старикъ, не зарисовано ли оно съ той же мертвенной безпощадностью, съ какой Бодлеръ рисовалъ тѣло разлагающейся красавицы? Достоевскій соединялъ въ себѣ способность острѣйшихъ субъективныхъ обнаруженій въ области, если можно такъ выразиться, психо-физическаго сенсуализма съ мѣткими и глубокими объективными изысканіями, зарисовывавшимися безпощадно и рельефно въ образахъ старика Карамазова, Смердякова, Свидригайлова, дѣвочки Лизы, Ивана и Дмитрія Кар. и даже аскета Алеши. Это было самостоятельное и пылливо-безстрашное проникновеніе въ тайные лабиринты человеческой психики, руководимое огромнымъ любопытствомъ къ жизни художника. Результаты въ этомъ отношеніи далеко еще не учтены, и удивительный рисунокъ человека у Достоевскаго, соединяющій характерно-внѣшнее съ основнымъ и тайнымъ внутреннимъ не опредѣленъ во всей его жизненной мѣткости.

Какая-то страшная фантастика буденъ, фантастика реальной обыденщины окружаетъ насъ въ лицѣ этихъ уродливыхъ типовъ отклоненія, какъ Смердяковъ и Свидригайловъ. Недаромъ Достоевскаго сравнивали съ Гофманомъ. Въ плоскихъ чертахъ лакейскаго лица скользитъ что то жуткое, демонское, какъ и въ кадкѣ стараго Карамазова, какъ и въ безкровномъ личикѣ прикованной къ креслу дѣвочки Лизы, которая въ физической боли придавленнаго нарочно пальца находитъ тайный ядъ эротическаго ощущенія. Достоевскій зналъ сладострастіе зла, самоуничженія, боли, сладострастіе подполья, тоски, паденія, самопрезрѣнія, страха... Утвердившись на идеалъ христовой просвѣтленности, принимающей новую чистую землю, съ новымъ чувствомъ ея, — художникъ здѣсь,

въ этомъ маревѣ болѣзней и кошмаровъ, уходилъ въ нихъ зачарованнымъ сознаниемъ, какъ Бодлеръ, все глубже и глубже, входилъ въ извилины отклоненій и извращеній, внося въ самый смраднѣйшій омутъ поруганія завѣтъ радостной просвѣтленности. Измученной проституткѣ Сонѣ онъ кланяется въ ноги и описываетъ ея позорную кровать, гдѣ дѣвушка продавала свое тѣло. Подробно и невыносимо описываетъ въ снѣ Раскольникова, какъ забивали ударами клячу. Сладострастїе мучительства и самомучительства звучитъ даже въ самыхъ раннихъ повѣстяхъ. Уродливые кошмары реальности противоплагаются не цвѣтущей и яркой полнотѣ жизни, а легкой и радостной Евангельской озаренности. Но даже носитель этого идеала — чистый юноша Алеша — чувствуетъ въ себѣ „насъкомое сладострастїя“, и проповѣдникъ, полный огня и экстаза, замолкаетъ передъ безжалостно-созерцательнымъ художникомъ, передъ его бездоннымъ любопытствомъ къ кошмарамъ жизни.

Совершенно особый, единственный оттѣнокъ сладострастнаго самомучительства и униженья у Достоевскаго объясняется тѣмъ, что въ глубинѣ всѣхъ этихъ доходящихъ до предѣла мукъ, позоровъ и паденій лежитъ идея сатанински-гордаго индивидуалистическаго самоутвержденія. Особенно ярко сказывается это въ переживанїяхъ Дмитрія Карамазова, которому принадлежитъ и знаменитая формулировка этого самоутвержденія. Дмитрій Карамазовъ, человѣкъ наименѣе рефлексивный и наиболѣе непосредственный изъ всѣхъ героевъ романа, силой своего нетерпѣливаго протеста, своей огромной жизненной жажды и горячихъ порываній, — самъ бросается въ открытую яму паденія, все глубже и глубже, чтобъ скорѣе дойти до конца, чтобъ скорѣе испить всю чашу и потомъ, торжествуя въ своемъ все еще горящемъ порываніи, въ своей все еще не утоленной жаждѣ, спросить: — ну, что-же теперь? Ибо личное его „я“, его внутреннїй Богъ, — все еще живъ и не стертъ никакой силой темныхъ переживаній. — „На дыбѣ корчусь — но есмь; въ тысячахъ мукъ — но есмь“. И если, спускаясь на-дно все глубже и глубже, принимая на себя нестерпимѣйшее бремя, чувствуешь свое „я“ не только недоступнымъ для оскверненія, но даже приближающимся именно по этой дорогѣ къ какому-то концу, завершенію, идеалу, — то увеличивающаяся острота униженій

и боли принимается, какъ у Достоевскаго, съ какимъ-то восторгомъ, съ благоговѣніемъ и жадностью. Здѣсь странное соединеніе двухъ началъ; серафическаго, мистико-благоговѣйнаго и демоническаго; причемъ послѣднее полно такого ядовитаго богохульничества, такого бѣшенаго и остраго надруганія надъ святымъ, какое не снилось и Ропсу въ его мистико-сладострастныхъ грезахъ. На самой страшной высотѣ мистическаго подъема, какъ будто передъ лицомъ самого Бога, въ художникѣ вдругъ начинается демонская мысль оскверненія, соблазна грѣха и кощунства. Здѣсь гордый и безумный вызовъ божеству: — преодолѣй, преодолѣй во мнѣ все неизменно-человѣческое, все кощунственно-сатанинское, — и только тогда признаю и приму я Тебя и кончу свое богоборство! Вотъ передъ чистымъ ликомъ Твоимъ раскрываю я всю грязь, всю нечистоту души, раскрываюсь до самого конца, чтобъ измѣрить предъ Тобой всю глубь темнаго и злого. Я буду бороться съ Тобой до конца, ибо мнѣ, человѣку, надо быть до конца побѣжденнымъ Тобой, чтобы признать Тебя.

И въ каждой страницѣ Достоевскаго звучитъ это сладо-страстіе мукъ; всюду распинаютъ душу свою и другихъ. Ходятъ надъ бездной и заглядываютъ въ нее и не могутъ преодолѣть соблазна—испытать чужую выносливость, предѣлы силъ ближнихъ своихъ. Въ мучительствѣ есть какая то загадка, въ глубинѣ его словно открывающаяся куда то дверь. И этотъ соблазнъ сильнѣй всего. У героевъ Достоевскаго нѣтъ жажды здоровой полноты жизни, счастья, красоты. Вѣрны своимъ стихійнымъ побужденіямъ только развратные, только безвозвратно-утонувшіе въ торжествующей грубой своей животности. Всѣ же остальные—ищущіе, чистые и страдающіе—словно столпились у какой-то гигантской запертой двери, и бьются объ нее, и ранятъ свои руки и души, и стараются открыть усиліями мукъ и душевнымъ напряженіемъ.

Есть сладо-страстіе въ глухомъ и сѣромъ одиночествѣ, въ дикой оброшенности, доходящей до презрѣнія къ самому себѣ, въ оторванности отъ живущаго подлѣ міра, въ чувствѣ своей ненужности, чуждости. Есть сладо-страстіе сѣраго и глухого подполья, куда забился бѣшено-самолюбивый человѣкъ, съ разросшимся въ немъ непомерно индивидуалистическимъ началомъ, бесѣдуя съ собой въ этомъ подпольѣ, съ наслажденіемъ

емъ нанося раны самолюбію, низвергая идеалы, обливая ядомъ грезы, уничтожая собственныя крылья. Даже въ физической боли, доходящей до невыносимой остроты, есть на днѣ его сладострастіе, въ которомъ трудно уже отдѣлить злую боль отъ злого наслажденія. Въ „Запискахъ изъ подполья“ дана вся гамма такихъ ощущеній. Въ „Идіотѣ“ острое болѣзненное „мучительство“ доставляетъ не то, что наслажденіе, а прямо таки какое то необходимое удовлетвореніе Аглаѣ. Что же касается типа Смердякова, то онъ весь, какъ цѣлое, явился слѣдствіемъ личнаго мучительства самого Достоевскаго. Въ лицѣ Смердякова художникъ обьективировалъ одинъ изъ тѣхъ образовъ, одно представленіе о которыхъ рождаетъ непобѣдимую дрожь отвращенія. Въ самомъ процессѣ творчества, въ самой обьективациі этой идеи Смердякова заключается самомучительство. Между прочимъ, характерный отголосокъ его есть во снѣ чахоточнаго въ „Идіотѣ“, гдѣ обьективируется въ реальномъ образѣ идея чисто физическаго отвращенія, граничащаго съ ужасомъ и мукой. Близкій къ смерти больной видитъ на потолкѣ полу-насѣкомое, полу-животное, видъ котораго пронизываетъ его сковывающимъ страхомъ и омерзениемъ. Чтобы остановиться на такомъ образѣ и детально и тщательно воспроизводить его, задерживая этимъ и обостряя вызванное ощущеніе, нужна своеобразная склонность къ самомучительству. И ее то проявилъ Достоевскій въ своемъ рисункѣ Смердякова.

Сонъ Раскольникова и картина во снѣ избиваемой до смерти клячи; пьяный разговоръ Мармеладова о продажѣ дочери Сони, о мелочахъ, связанныхъ съ этимъ ужасомъ; кошмаръ лѣтняго Петербурга, Петербурга трактировъ, рынковъ, нищеты, грязныхъ дворовъ и домовъ,—и въ немъ, въ этомъ кошмарѣ, мечтатель убійца студентъ и тихая, бѣлоснѣжно-чистая проститутка, („Пр. и Нак.“) во всемъ—жизнь, язвы которой обнажаются съ мукой, переходящей въ безуміе, въ что то не то кошунственное, не то изступленно-мистическое. Больно? Пусть болитъ сильнѣй, давайте разжигать рану, растревлять: превратимъ боль въ изступленіе, въ наслажденіе... Превратимъ жизнь въ кошмаръ, гдѣ не замѣтитъ, гдѣ начинаются скорби и гдѣ—безуміе. И, дѣйствительно, въ день смерти мужа, истерзанная душевно Мармеладова сходитъ съ ума и пляшетъ съ дѣтьми на улицѣ.

Экстазъ огромной, всепоглощающей любви, яркой, чистой и вдохновенной знакомъ Достоевскому. Такой любовью тяготѣетъ душа Лизы къ Ставрогину въ „Бѣсахъ“, Аглаи къ Мышкину въ „Идіотъ“, Дмитрія Карамазова къ Грушенькѣ... Но именно здѣсь, на этой вершинѣ жизненной, — художникъ ни одному изъ персонажей не даетъ полноты осуществленій, направляя силу душевныхъ переживаній въ сторону иную, ибо Достоевскому нужно въ его художественныхъ цѣляхъ не счастливое улыбающееся лицо, а лицо, искаженное судорогой мукъ и взглядъ, углубленный страданіемъ, а *главное — та неожиданность эмоцій, движеній, словъ и поступковъ, которая въ такія „вершинныя“ полосы переживаній обнаруживаетъ скрытые изгибы души человѣческой и открываетъ новые пути высшихъ достиженій.* Достоевскій любитъ это внезапное вдохновеніе изстрадавшагося человѣка, поднятаго мукой на какую то новую высоту; любитъ эту одержимость, это безуміе, въ которомъ открывается провалъ въ спокойную и ясную мудрость. Вотъ почему этотъ художникъ устоитъ передъ небывалой силой мукъ и надругательствъ жизни, передъ той силой ихъ, которая на высшей точкѣ переходитъ въ сладострастіе. Достоевскій здѣсь то и подслушиваетъ, здѣсь то и напрягаетъ внутренній взоръ.

Удивительный талантъ этого художника имѣетъ какую-то странную согласованность съ колоссальностью разлитыхъ въ міръ зла и страданій. Въ міръ благодушія и благоденствія Достоевскому незачѣмъ было бы приходить. Ему нужна была человѣческая душа встревоженная, возмущенная, горящая гнѣвомъ и мукой возмущенія Раскольниковова, неисчерпаемымъ состраданіемъ Сони Мармеладовой, Евангельской мечтой кн. Мышкина, исканіемъ Ивана Карамазова и мистическимъ трепетомъ его брата Алеши... Душа распятая, страдающая, проклиная Бога и взывающая къ нему нужна была Достоевскому; душа огнеупорная, утверждающая свое „я“ и передъ Богомъ и передъ дьяволомъ. Міръ таковъ, каковъ онъ есть, показываетъ силу человѣка въ напряженіи борьбы; и именно это и нужно было Достоевскому.

Какая то хаотическая пляска тѣней и демонскихъ образовъ вьется въ темномъ міръ Достоевскаго и на фонѣ этого богохульнаго уродства и безобразія въ самомъ нестерпимомъ блескѣ того сіянія, къ которому стремился Достоевскій, есть

какая то эротическая острота. Художникъ экстатическихъ подъемовъ на высоты и страшныхъ падений въ жизненныя ямы, онъ всюду вносилъ болѣзненную окрыленность чувствъ, выходящую за предѣлы остроту и силу ихъ.

Огромный психологическій матеріалъ, связанный съ затрогиваемой здѣсь областью переживаній у Достоевскаго ждетъ своего чуткаго аналитика и изслѣдователя.

Габріэль Д'Аннунціо.

(ОЧЕРКЪ).

I.

Самымъ центральнымъ въ творествѣ Аннунціо я вижу необычайно обостренное, глубокое и мощное чувство земной жизни. По характеру своихъ воспріятій Аннунціо ближе всего къ типу благоразумно уравновѣшеннаго въ своемъ земномъ спокойствіи, мудраго чисто земной подсолнечной мудростью и ярко переживающаго всѣ наслажденія чувствъ, древняго эллина... Но съ этой ясной мудростью философствующаго древняго поэта, примиреннаго со смертью и знающаго земную жизнь, жизнь тѣла такъ, какъ никто, Аннунціо совмѣстилъ еще утонченную сложность острыхъ и знойныхъ переживаній, какими надѣлена гибкая душа современности. Въ главномъ же, въ основѣ своей, Аннунціо не столько по міросозерцанію, по выработанному строю мыслей, сколько по характеру чувствъ, жизненныхъ воспріятій, являетъ собой чистѣйшій типъ язычника, мудрость котораго есть мудрость земли, днемъ озаренной солнцемъ, рождающимъ здѣсь виноградный сокъ, цвѣты и травы, а ночью далекими отъ насъ маленькими и чуждыми намъ серебряными звѣздами.

Мистицизма, отрѣшенной и экстаической религіозности, глубокой и каменѣющей въ своемъ напряженномъ усилии, Вѣры человѣческой суровой души въ немъ нѣтъ и не было. И нельзя предположить въ жизни Аннунціо хотя бы одной минуты того поднятія къ Богу, той близости къ Вездѣсущему, которая предполагаетъ полный уходъ отъ земли и разлученіе съ ея условными цвѣтными одеждами, которыя такъ

ярко плѣняютъ взглядъ поэта. Ему для того, чтобы жить и горѣть въ прозрачно кровавомъ и ослѣпительно знойномъ огнѣ жизни, нужна плодородная и цвѣтушая земля, на которой пламенное и могучее Солнце рождаетъ сочное изобиліе травъ, густые сады и рощи... Ему нужна голая, нагрѣтая солнцемъ, отдыхающая въ полуденномъ зноѣ скала надъ хрустально прозрачной холодной влагой моря, сквозь которую видны и стеклянно-влажныя медузы и песокъ дна и подводныя колышавшіяся травы... Ему нужны наливающимся на солнцѣ гроздья винограда и юное, нѣжное тѣло любимой женщины... Ему нужны сады весной и лѣтомъ, и осенью, и человѣческое творчество, и музыка разнообразныхъ утонченныхъ и измѣнчивыхъ чувствъ, рожденныхъ природой, любовью, творчествомъ, спокойствіемъ, вдохновеніемъ, томленіемъ и желаньями... Все то, что окружаетъ земную жизнь человѣка, начиная отъ его тѣла и кончая вещью домашней необходимости, все это Аннунціо, подобно древнему, величайшему въ мірѣ эстету-эллину и даже еще въ большей степени, одаряетъ чувственно духовной красотой, граціей, изяществомъ; онъ оживотворяетъ все вокругъ него самымъ процессомъ своей жизни, мгновенія которой сливаются въ одну солнечную и воздушную поэму, сотканную изъ сновъ любви и утреннихъ весеннихъ пробужденій, поэму садовъ и рощъ, солнечныхъ закатовъ надъ моремъ и знойныхъ полдней на его песчаномъ берегу... Для такой величественной симфоніи земныхъ чувствъ и переживаній, для такой силы красоты, для такихъ и глубокихъ и полныхъ ея воспріятій, быть можетъ, можно было позабыть и о Небѣ и объ отрѣшенной чистѣйшей духовности.

Чрезвычайно интересно то, что у Аннунціо есть страницы, согрѣтыя живымъ и теплымъ религіознымъ чувствомъ. Но какая это религіозность и какое чувство?..

Это чувство человѣка, который стоя на землѣ и видя надъ собой страшную высоту пустынно далекаго и обнимающаго землю неба, молится Ему—мощному Богу Силь, Создателю, обликъ котораго не охватываетъ ни мысль, ни чувство. Онъ, человѣкъ, не подымается къ Богу, но, стоя на землѣ, возноситъ въ безконечную глубину Его неба свою робкую, дѣтскую молитву. И молится онъ о землѣ, о своей земной жизни, и въ представленіи его—не вѣчность, не міръ Бога, но земля и мірокъ его маленькой человѣческой

жизни. Онъ чувствуетъ тайну нечеловѣческаго, мистику свя-
таго страданія Христа и святую печаль Дѣвы Маріи, но войдя
смущенной душой въ храмъ, онъ вскорѣ выйдетъ изъ него
въ свою человѣческую, ясно освѣщенную солнцемъ жизнь.
И наконецъ, не нужно забывать, что чувство земли, земной
устойчивости, такъ характерное для Аннунціо, еще усилилось
вліяньемъ на него мощнаго автора книги о Заратустрѣ.

II.

Въ одномъ изъ своихъ романовъ („Триумфъ Смерти“),
въ лучшихъ его страницахъ, гдѣ живетъ и дышетъ море, сол-
нечный свѣтъ и воздухъ, надъ ними, Аннунціо упоминаетъ о
Шелли.—„Смерть поэта онъ вспоминалъ подъ тѣнью и тре-
петомъ паруса. Судьба его была сверхчеловѣчески печальна и
величава... Его юное тѣло горитъ на скалѣ, у подножія Аппе-
нинъ, въ виду уединеннаго Тарено, подъ голубымъ сводомъ
неба, горитъ съ ароматомъ ладана, масла, вина и соли. Пламя
шумно подымается, не измѣняясь въ воздухѣ, дрожитъ, полное
гармоніи, взлетая къ солнцу, отъ лучей котораго сверкаетъ
мраморъ вершинъ. Морская ласточка задѣваетъ крыльями
скалу“...

Аннунціо, вспоминая образъ родственнаго ему поэта зем-
ныхъ стихій, видитъ въ немъ такого же, какъ и онъ юнаго
своей божественной, вѣчно весенней юностью лирика, для ко-
торога зеленая вѣтка, дрожащая въ полдневной огненной
лазури, или разбивающаяся у берега о стволъ прозрачно-хру-
стальная влага прибоя—исполнены той таинственной и свѣтлой
красоты, которая манитъ не къ познанію, не къ освобожденію
отъ частной формы Бытія, но къ все болѣе и болѣе глубо-
кому ощущенію его, не исчерпаемаго въ своемъ богатствѣ
ни чувствомъ, ни созерцаніемъ поэта. Такъ мощно чувство-
вать себя на землѣ, такъ обнимать въ своемъ маленькомъ су-
ществованіи стихійность и безконечность Природы и Жизни
могли только древніе поэты, съ ихъ поражающимъ насъ свѣт-
лымъ и тихимъ спокойствіемъ. Но Аннунціо богаче ихъ
всѣмъ тѣмъ, что создала въ теченіе вѣковъ жизнь усиліями
отдѣльныхъ мудрецовъ и геніевъ.

Быть занесеннымъ на эту „Изумрудную планету“ (Бальмонтъ) и, не чувствуя созданной здѣсь на землѣ жизни, не касаясь ея тайнъ, ея живого трепета, ея весенней дѣвственности, рваться отсюда къ „чистому бытію“, къ освобожденной духовности,—вотъ что дѣлаютъ многіе, лишенные „Чувства Жизни“, пораженные атрофіей этого очаровывающаго таинственнаго дара. Но поэты, подобные Аннунціо и Шелли, чувствуютъ Жизнь...

Различные и въ содержаньи, и въ темахъ, и въ приемахъ творчества, разъединяемые также противоположностью своего чувства „личности“, они сходятся, однако, въ самой основѣ, въ глубинѣ своего творчества, въ тайномъ дарѣ чувствовать землю. Это не эпикуреизмъ, замкнувшійся въ кругѣ земныхъ утонченныхъ наслажденій, это не ложно понимаемый Эллинизмъ, воспринимающій міръ, какъ источникъ грубо земныхъ очарованій и наслажденій... Здѣсь—въ міросозерцаніи новыхъ поэтовъ земли есть также высочайшія вершины духовности, есть безконечныя пространства созерцаній, есть чувство тайны и чувство Бога. Но все это, воспринимаемое въ цѣломъ, какъ созданный Творцомъ міръ, рождаетъ ярче всего и больше всего чувство своей земной жизни, сгущая и усиливая ея тайну, ея загадку, стоящую передъ одинокимъ чуткимъ человѣкомъ, погруженнымъ, какъ въ морѣ, въ эту дивно созданную жизнь...

Что ему Небо и Вѣчность, когда прибой ея, этой жизни, захватываетъ и уноситъ его душу, когда его глаза погружены въ ея цвѣта, слухъ въ ея звуки, а душа въ ея тайныя и невидимо властныя вѣянія!.. Все то, что здѣсь лежитъ передо мной, человѣкомъ, какъ Красота, развѣ не открываетъ даль той же земной жизни, не зоветъ къ ней, таинственно виднѣющейся въ отдаленьи... Развѣ встающая въ тихомъ спокойствіи ночи воздушная луна надъ мягко темными пространствами спящихъ полей не зоветъ мою человѣческую, мою живущую душу къ Любви, къ Женщинѣ, къ Творчеству, къ Усилію и Очарованію, къ Матери, Ребенку или Сестрѣ?... И развѣ прозвучавшій въ этой тьмѣ отдаленный и смутный голосъ ночного покоя не далъ мнѣ отзвука затаившейся, но вѣчно напряженной и ждущей меня жизни? Земная жизнь... Жизнь человѣка на землѣ... Это такъ полно, такъ мощно, такъ тайно... Вспомните откровеніе поэта, внезапно почув-

ствовавшего себя живущимъ и увидѣвшаго вокругъ себя жизнь земли... „Вечеромъ, говоритъ онъ (Вильямъ Гарфильдъ), когда сіяющій въ блѣломатовомъ блескѣ шаръ солнца склонился къ холмамъ, когда все мягче и синѣе лился прозрачный воздухъ, я стоялъ подъ сухой вѣткой яблони и внезапно увидѣлъ и ее и себя живущими здѣсь на землѣ, подъ темнѣющимъ небомъ, въ блѣдномъ сіяньи заката... О, какъ странно и тайно, говоритъ поэтъ, было это внезапно просвѣтлѣвшее сознаніе... Яблоня, растущая здѣсь изъ земли, вѣд-рившаяся корнями въ землю, живущая здѣсь со своимъ старымъ мощнымъ стволомъ, вѣтвями и листьями и я, выходящій изъ комнаты на воздухъ полей и провожающій здѣсь свои дни и ночи... О, теченіе жизни, ея неуклонный и ясный потокъ... Вотъ здѣсь дерево и я—мы стоимъ подъ блѣднымъ закатнымъ небомъ, оба живущіе, оба созданные, и мгновенія жизни и въ этотъ вечеръ и въ грядущую ночь равно проходятъ надъ нами, озаряя то свѣтомъ утра, то слабымъ сіяніемъ далекихъ въ своей высотѣ звѣздъ“.

III.

Ницше былъ не въ меньшей степени человѣкомъ земли, чѣмъ Шелли и Аннунціо. Говоря о смерти Шелли, итальянскій поэтъ вспоминаетъ „съ безконечной завистью и сожалѣніемъ“ псаломъ Заратустры.

Среди горъ, въ виду чистаго и открытаго неба, въ такомъ глубокомъ уединеніи, гдѣ, казалось бы, человѣческой душѣ нѣтъ и мѣста, философъ обдумываетъ свою поэму сверхчеловѣка, и многія строки ея отразили воздушность неба, прозрачность свѣта и полуденную тишину и ясность покоя. Напряженный и страстный искатель, одиноко всходящій на такую пугающую пустынную высоту, нервный, безпокойный и больной, какъ онъ успокаивается въ созерцаніи полуденнаго отдыха надъ моремъ. И образами его созерцаній были: зрѣющія на солнцѣ кисти винограда, склоняющія своей сочной тяжестью обремененную гибкую вѣтку или зрѣлый плодъ, падающій съ высоты вершинъ съ мягкимъ стукомъ въ густую траву въ чащѣ сада, зеленаго и тихо живущаго...

Но не какъ поэтъ, а какъ мыслитель завоевалъ Ницше душу Аннунціо. Въ сущности, въ наше время, когда одинокая, ищущая, замкнутая въ себѣ, въ своихъ порывахъ и исканіяхъ личность человѣка такъ поднялась, такъ возвысилась, пріобрѣла такое право жизни, право силы, странно было бы, еслибы два поэта, одинаково вышедшихъ на тотъ же путь, не сошлись бы въ опредѣленномъ пунктѣ, откуда одинъ можетъ подняться выше, а другой остаться тамъ же или спуститься снова внизъ.

Аннунціо создалъ цѣлый рядъ романовъ, въ которыхъ долженъ былъ въ концѣ концовъ раскрыться человѣкъ воли, жизни и силы путемъ медленныхъ переходовъ. Онъ искалъ его, этого человѣка, пытаясь, вслѣдствіе своей художественной природы, изъ самого процесса жизни, изъ переживаній героевъ опредѣлить дѣйствительный идеальный обликъ человѣка, который могъ бы вполнѣ проявить свою человѣческую душу, со всѣмъ заложеннымъ въ ней богатствомъ творчества, осуществивъ все конечное, все величайшее для человѣка, поставивъ себя въ вполнѣ гармоническія и свободныя отношенія къ природѣ и ея вѣчнымъ неуклоннымъ законамъ.

Въ романѣ „Дѣвы скалъ“, не переведенномъ еще на русскій языкъ, авторъ почти сливается съ главнымъ лицомъ произведенія, раскрывая въ прологѣ живую основу своего творчества и вкладывая много личнаго въ монологъ Демона тамъ же, озаряющаго передъ нимъ безграничную даль жизни.

Занятый подобнаго рода идеей, Аннунціо не могъ не встрѣтить съ восхищеніемъ геніальную поэму нѣмецкаго мыслителя, гдѣ все то, что служило основой творчества Аннунціо, было доведено до самыхъ послѣднихъ границъ и повторено съ суровой и пророческой силой. Главнымъ образомъ желѣзная сила духа, проявившаяся въ творествѣ одинокаго больного человѣка, эта упрямая не сгибающаяся воля, это не человѣчески безпокойное стремленіе, это страшное глубокое одиночество должны были поразить и увлечь Аннунціо. И два лучшихъ его созданія—„Тріумфъ смерти“ и „Дѣвы скалъ“—проникнуты отзвуками и вѣяніями не столько рѣчей, сколько самой жизни Заратустры, этого образа, созданнаго Нитче, но встававшаго вполнѣ живымъ и реальнымъ передъ взглядомъ итальянскаго поэта. И это вліяніе поэтической и умственной

силы Ницше на Аннунціо совершилось какъ разъ въ ту пору, когда поэтъ входилъ въ полную зрѣлость и самый пышный расцвѣтъ своего цвѣточнаго и музыкальнаго творчества. И нѣжныя, чувственно прекрасныя страницы Аннунціо, съ ихъ образами созерцательной, смутной и тайной жизни, обвѣяны какъ бы свѣжимъ и суровымъ дыханіемъ моря...

И самое полное единство двухъ различныхъ по темпераменту и чувству жизни поэтовъ заключается въ томъ, что оба они—люди земли, этой „Изумрудной Планеты“, на которой возводятъ они легкія, стройныя и могучія зданія своей мысли и своего генія. И хотя колоссальное различіе между ними обнаруживается въ томъ, что для Ницше прежде всего дѣломъ жизни является трудъ, созиданіе, усилія ума, воли и духа, а для Аннунціо—на первомъ планѣ само яркое и острое чувство, само переживаніе, но все же земля и земная жизнь—это есть именно то, на что падаютъ всѣ лучи творчества обоихъ поэтовъ.

Аннунціо болѣе поэтъ, чѣмъ Ницше и потому единственнымъ орудіемъ внутренняго познанія онъ считаетъ свое чувство жизни, въ глубинѣ которой лежитъ и послѣдняя тайна Бытія. Ницше же для того, чтобы жить, призываетъ къ созиданію жизни, которая будетъ дѣломъ не Божескаго, но человѣческаго творчества... И во всемъ мірѣ онъ чувствуетъ одну лишь человѣческую душу; природа въ своихъ образахъ—моря, горъ, неба, орла, змѣи и травъ открывается ему лишь постольку, поскольку входитъ она въ жизнь человѣка и его сознаніе. Сама же по себѣ она растилается безгласной, мертвой, лишенной своей особой стихійной жизни.

IV.

Чувствовалъ-ли когда-нибудь Аннунціо духоту земли, тяжесть кошмаровъ ея слѣпыхъ и глухихъ ночей, тоску и испугъ передъ близостью паденія, горькій вкусъ будничныхъ низкихъ переживаній, когда, усталый, человѣкъ бредетъ, покрытый пылью, потомъ и грязью дороги?.. У Аннунціо есть страницы суроваго и жестокаго реализма, но чувствуется, что рука, воспроизводившая эти сѣрыя страницы жизни, была рукой

мастера, который задалъ себѣ задачу точнаго и вѣрнаго воспроизведенія и съ тщательнымъ вниманіемъ слѣдитъ за своимъ рисункомъ и описаніемъ. Но жизнь его самого, жизнь поэта, протекаетъ на высотѣ. Вѣчно юный, сильный и свѣжій, онъ чуждъ страданія и ужаса земли, и съ каждымъ новымъ днемъ его лица касается свѣжее дыханіе новаго утра... Очарованіе его жизни, слитой съ грезами, такъ должно очаровывать воображеніе юношей!.. Изъ сочетанія всего, что есть прекраснаго на землѣ: цвѣтовъ, ароматовъ, лучей, влаги, воздуха, тѣни и свѣта, онъ создалъ еще нѣчто такое, что для своего воплощенія нуждается въ творествѣ чисто человѣческаго генія. Это красота той жизни, которую открываетъ здѣсь художникъ, это обновленная юной силой расцвѣта земля. Священный стихійный огонь, горящій въ Аннунціо, рождаетъ неутомимую, безпокойную и напряженную энергію творчества, руководимую лишь тайно внутренней жизнью и свободно проявляющуюся подъ силой непобѣдимаго душевнаго импульса. Эта творческая энергія совлекаетъ съ міра ветхія одежды, бѣдныя и сѣрыя, въ какихъ видитъ его тусклый и тупой взглядъ, и открываетъ яркость и свѣжесть міра первозданнаго. Она возноситъ поэта ближе къ Небу для того, чтобы его земную, человѣческую жизнь расширить, наполнить тайной, свободой и вѣчностью. — „Гордость и опьяненіе своимъ напряженнымъ и настойчивымъ трудомъ, говоритъ самъ поэтъ, его притязанія на преимущества принцевъ крови, его мечты объ искусствѣ всемогущемъ и вѣчномъ, которое въ его рукахъ явилось бы свѣточемъ и орудіемъ его владычества, всѣ его идеи, облеченныя въ золото и пурпуръ, всѣ ненасытныя стремленія къ преобладанію, славѣ и наслажденію, — все это подымалось въ немъ вихремъ и слѣпило и прерывало дыханіе“...

Но не тихій пріютъ отдѣльныхъ мгновеній хотѣлъ создать себѣ поэтъ, а надъ самой жизнью, этими текущими поочередно днями, онъ хотѣлъ раскинуть золотой прозрачный шатеръ своей царственности и весенней красоты. Свободно, безъ усилий, съ Божественной легкостью, какъ произвольное проявленіе внутренней сущности живущей души, должна создаться въ творествѣ, подобномъ музыкѣ, жизнь... „Творить въ радости“. — Вотъ признакъ Божества“... — „И онъ видѣлъ себя, какъ существо звучное и сверкающее надъ толпой, охваченное невѣдомой силой“...

Въ „Дѣвѣ скалъ“ прологъ романа открывается весной. По дорогѣ, ведущей къ замку трехъ сестеръ, жившихъ въ монастырскомъ уединеніи стариннаго дома и глубокаго парка, миндальныя деревья колышатъ воздушное облако жемчужнаго цвѣтенія. Граціозная и юная сила весны внезапно вспыхиваетъ въ душѣ поэта. Раскрывающая свою весеннюю жизнь природа цвѣтетъ передъ нимъ, какъ въ сказкахъ, гдѣ юный король вступаетъ во владѣніе своей цвѣтушей, яркой, залитой свѣтомъ солнца землей. Въ душѣ его пробуждается чувство царственной силы, свободы и беззавѣтной щедрости... И живое трепещущее сознание своей внутренней прекрасной силы творчества заливаешь всю его жизнь. Это то чувство, которое заставило героя поэмы Вильяма Гарфильда воскликнуть: „Я король — и для меня шумятъ морскія волны“... Моря и горы, весна и осень, сады и поля цвѣтутъ для его юной человѣческой жизни, въ которой осуществляются тѣ Божественныя замыслы свободно творящаго Духа, которые дѣлаютъ человека причастнымъ Вѣчному, созидающему законы Жизни. Конецъ пролога — это монологъ Демона, окрыляющаго въ Стенію гордую и одинокую индивидуальную волю...

Такая жизнь, дѣйствительно, подобна побѣдоносно яркому, гармонически сіяющему въ воздухѣ пламени... Но это не мгновенно вспыхивающій, чтобы сейчасъ же угаснуть, огонь, о которомъ мечталъ русскій поэтъ (Тютчевъ), это живущій въ своей стихійной обособленности и цѣльности, долго горящій и пламенѣющій въ различныхъ цвѣтахъ огонь... Горитъ онъ не только въ случайныхъ безумныхъ вспышкахъ. Объятый имъ, поэтъ всю свою жизнь проникъ этой стихіей и во всемъ чувствуетъ ея золотой, рубиновый или прозрачно-бронзовый огонекъ. Эта стихія является какъ бы чѣмъ-то объединяющимъ для различныхъ переживаній поэта. Все — Любовь, Женщина, Поэзія, Природа, Творчество, даже земная сумеречная религіозность — все сквозитъ на воздушномъ прозрачно золотомъ фонѣ пламени, на всемъ зыблятся искры и отсвѣты торжественнаго, яснаго, музыкально ритмическаго въ своей жизни огня.

Герой романа „Тріумфъ смерти“, будучи еще юношей, переживая весеннюю смутную пору жизни, въ которой сли-

ваются теченія то кристально чистыхъ утреннихъ вѣяній, то мутно знойныхъ вспышекъ чувственности, увидѣль идеальный земной обликъ своей Грезы въ видѣ тонкой и хрупкой женщины, проходившей въ сумеркахъ по улицѣ.

Все то, что должно осуществиться въ его жизни согласно вѣяніямъ, тайно коснувшимся его души и пробужденнымъ музыкой, природой и поэзіей, все это нераздѣльно слилось съ ней, открывая еще нѣчто новое: тайный храмъ любви, куда до него еще не вступала ничья нога, гдѣ не слышалось голоса человѣческаго, гдѣ дѣвственно тайная земля приметъ двѣ юныя и прозрачныя души для полного блаженствъ и майскихъ сновидѣній сліянія и единства. И это творчество, рождаемое силой жизни, все разрастается въ своемъ болѣзненно яркомъ могуществѣ, потому что жизни, непосредственной жизни, надо было ждать... Стѣны стоятъ между ними, слѣпая и мертвая... И вотъ—разлука, тысячи мгновенныхъ переживаній: на улицѣ, въ открытомъ морѣ, ночью—въ сновидѣніи, утромъ—у открытаго окна... И тѣ искры Божественнаго огня, которыя должны влиться въ жизнь и зажечь ее и сдѣлать подобной яркому и медленно горящему огню костра, охваченнаго воздушнымъ пламенемъ, эти искры невыносимо мучаютъ жаждущую, алкающую душу поэта. Онъ сгораетъ въ мечтаніяхъ, въ усиліяхъ къ жизни, онъ слабѣетъ отъ напряженной силы своихъ влеченій и ему, обезсиленному, начинаетъ грезиться черный и тихій покой смерти... Мысль о самоубійствѣ притягиваетъ его въ то время, когда душа его подвластна мельчайшимъ вѣяніямъ и отзвукамъ гармонической красоты и таинственной дали....

И вотъ—поэма жизни осуществляется. Приютъ, подобный тому, который описанъ Шелли въ Эпипсихидіонѣ, домъ, высокій и покойный на берегу безконечнаго моря, окруженный горами и рощами, населяется слабымъ, страстнымъ и болѣзненно впечатлительнымъ поэтомъ и юной, цвѣтущей, близкой къ морю, къ солнцу и воздуху женщиной. Открывается безконечность жизни, поглощающая тихую душу поэта. Подавленный нечеловѣческой силой этой мощно живущей изъ вѣка въ вѣкъ природы, опустошенный такъ болѣзненно горѣвшей въ его жизни любовью, онъ съ объективностью пассивнаго, созерцательно живущаго человѣка воспринимаетъ неуловимо тонкія ощущенія зноя, свѣта, влаги, вѣтра и морскихъ зву-

ковъ. Порой ему удается объективировать совершенно темныя для сознанія, безпредѣльно космическія ощущенія. Какъ напримѣръ съ поразительной силой схваченное чувство полдня на морѣ, слитое изъ сочетанія многоразличныхъ ощущеній гепла, простора, свѣта и влаги, воздушныхъ теченій, звуковъ и вѣяній. Онъ схватываетъ то неуловимое, вѣчно измѣнчивое, свободное и дикое, въ чемъ проявляется жизнь моря и жизнь въ немъ волнъ...

Но и на море, и на любовь, и на женщину, на всю его жизнь льется небесный воздушно легкій пламень, въ которомъ сіяетъ и уничтожается его ярко горящая и сладостная жизнь.

Герой „Тріумфа смерти“ не восходитъ къ послѣднимъ ступенямъ достиженія. Онъ лишь переходитъ къ новому высшему строю, къ сильнѣйшему сознанію и болѣе ясной волѣ. Джорджіо Ауриспа умираетъ. Но поэтъ, авторъ „Тріумфа смерти“—живъ, и жизнь его охвачена огнемъ поэзіи и стихійности переживаній.

VI.

И въ тѣхъ меланхолически мягкихъ и нѣжныхъ тонахъ, которыми изображалъ Аннунціо ранній расцвѣтъ весны или безжизненный приходъ осени въ опустошенные и багровѣющіе сады, чувствуется тотъ же близко и напряженно горящій Огонь... Красота чуть слышнаго расцвѣтанія, слабое вѣяніе тепла и аромата, меланхолія тихаго болѣзненнаго призыва—это трепетное и тайное предошущеніе Солнца, это живое усиліе къ золотому и яркому зною, который даритъ жизнью и расцвѣтомъ...

Вотъ почему Аннунціо въ этихъ аквареляхъ, очаровывающихъ прозрачнымъ и тайнымъ сумракомъ, является все тѣмъ же поэтомъ Огня и Солнца... Отъ нихъ, отъ этихъ дрожащихъ въ нѣгѣ согрѣтаго воздуха черныхъ садовъ, есть переходъ къ всеозаряющему побѣдоносному свѣту, какъ отъ весны къ знойному и яркому Лѣту.

Фр. Ницше.

I. Христiанство.

I.

Одной изъ самыхъ страшныхъ силъ, являющихся отрицанiемъ той „Воли къ жизни“, которую утверждалъ Ницше, философъ считалъ христiанство: — христiанство историческое, тотъ видъ христiанства, который является извращенiемъ ученiя Христа, окаменѣвшее въ безжизненныхъ формахъ грубой церковности; христiанство *чистое*, какимъ оно вышло изъ головы самого „благовѣстника“, а также все то, что подъ внѣшнимъ покровомъ раціонализма, религiозной или общественной догматики является тѣмъ же христiанствомъ, ибо порождено духомъ жизненнаго упадка, слабости, разложенiя, специфически присущаго, по мысли философа, христiанству. Послѣднее является символомъ всего того, что, будучи гнилымъ, обезсиленнымъ, полупригоднымъ для жизни, судорожно цѣпляется за нее и въ своихъ усиляхъ жить, приспособиться къ неизбежной собственной немощи и нищетѣ создаетъ жизненныя нормы, годныя лишь для упадочниковъ, для нищихъ жизненной энергiей. Обязательство этихъ упадочныхъ нормъ губительно для всего здороваго, мощнаго, берущаго жизнь, какъ игру усилiй, трудовъ, наслажденiй.

И отсюда—этотъ отвратительный запахъ въ жизни стаднаго мѣщанства, эти тепленькiя клѣтушки душнаго культурнаго прозябанiя, столь удобныя для худосочнаго „моргающаго“ современнаго человѣчка. Непроницаемый покровъ закрылъ мiръ „слишкомъ человѣческаго“ отъ мiра стихiйнаго

существованія природы, и подъ этимъ душнымъ покровомъ философъ видитъ ужасъ и отвращеніе гнили, убожества, уродства, жизненнаго разложенія. Пронизать этотъ плотный покровъ „человѣческаго“ ударомъ яркой мысли, обнаружить таящуюся подъ нимъ гниль—вотъ цѣль нападокъ Ницше на христіанство историческое и на ту основную идею христіанства чистаго, неизбѣжныя слѣдствія которой—жизненный декадансъ.

Христіанство—квинтъ-эссенція всѣхъ элементовъ разложенія, безсилія, упадка; оно концентрируетъ въ себѣ все зараженное болѣзью, все носящее печать смерти, все обреченное уничтоженію. Жалкіе отбросы жизни, катящейся равнодушнымъ и могучимъ потокомъ, напрягаютъ послѣднія силы въ своей жадѣ жить и создаютъ религію слабости, религію состраданія, религію немощи, страха и отвращенія къ жизни, религію слѣпыхъ, увѣчныхъ, нищихъ, прокаженныхъ, религію рабовъ, которые видятъ свободу только въ смерти, которыхъ сдѣлаетъ свободными только смерть. Въ этомъ религіозномъ ученіи этика приспособлена къ условіямъ жизни больныхъ и хромыхъ и ея первый завѣтъ: состраданье, терпимость. Всѣ догмы, всѣ формулы ея обязательствъ направлены къ сохраненію, къ обезпеченію существованія этихъ искалѣченныхъ, непригодныхъ къ жизни, существъ. Философъ въ ужасѣ: не посягаетъ-ли здѣсь болѣзнь, жизненное разложеніе на здоровье, на свѣжую мощь и полноту жизни?.. Не устанавливаются-ли принципы умиранія, безсилія обязательными для самого потока жизни?

Это понятно ужъ потому, что само ученіе цѣликомъ вышло изъ декаданса жизни. Ницше объясняетъ возможность появленія въ средѣ еврейскихъ массъ идей, подобныхъ „благовѣстію“ Христа, лишь тѣмъ; что само еврейство впало въ декадансъ, понизилось въ своемъ жизненномъ, духовно-физическомъ уровнѣ. Послѣ того, какъ богомъ евреевъ былъ тотъ Іегова, который являлся „выраженіемъ сознанія мощи“, „радованія собою“ („Антихристъ“), богомъ гнѣва, силы, грома и пламени,—явился Іегова другой; понятіе его было отравлено усиліями жрецовъ, сдавившихъ живую полноту первобытной свѣжей религіозности тисками мертвой церковности, формулой грѣха и добра, воздаянія и искупленія, сѣтями моральной причинности. Формулированное ими понятіе „воли божьей“ огра-

ничило и уничтожило волю человѣческую. Появились кандалы для этой свободной воли: заповѣди „долженъ“ и „не долженъ“. Мощные люди древности превращались въ ханжей; живое исповѣданіе первобытной творческой силы свелось къ слѣпой подчиненности, къ глухому повиновенію. И это совершалось въ связи съ общимъ жизненнымъ упадкомъ народа. Но, евреи,—продолжаетъ Ницше возсоздавать психологическую картину возникновенія въ еврействѣ христіанства,—евреи слишкомъ гибкій и слишкомъ приспособляющійся народъ, чтобы въ этихъ условіяхъ упадка изъ чувства самосохраненія не принять въ себя всѣ инстинкты упадочничества („Антихристъ“). И вотъ въ средѣ народа даютъ цвѣтъ тѣ ростки декаданса, которые пышно развиваются въ такихъ условіяхъ. Появляется ученый Гиллель съ его ученіемъ о любви и прощеніи. Появляется Иисусъ Назарянинъ и многіе другіе. Кратко формулируя это, можно сказать, что христіанство—это пришедшее въ упадокъ, выродившееся іудейство, въ его крайнемъ упадочномъ видѣ.

И въ своемъ историческомъ движеніи, въ искаженномъ уродливомъ видѣ, „отбросивъ жизнь Христа и воспользовавшись только его смертью“, христіанство мощно пропитало всѣ области жизни своими отравленными родниками. Ключемъ къ разгадкѣ слабости, фальши, тяжеловѣсности и оскудѣнія современнаго человѣка служитъ христіанство, въ томъ или иномъ видѣ, вѣввшееся въ его жизнь. Это не значитъ, конечно, что христіанство—*причина* жизненнаго оскуденія. Нѣтъ, христіанство, по Ницше, развивается лишь на почвѣ готоваго упадка, оно есть показатель его. Перефразируя выраженіе изъ „Сумерекъ идоловъ“ относительно альтруизма, можно сказать, что „для того, чтобы заразиться христіанствомъ, надо быть съ уже подготовленной изнуреніемъ почвой“. Но ученіе христіанское какъ бы сооружаетъ пышныя ограды надъ гнилыми болотами жизни; оно теоретически и практически утверждаетъ презрѣніе къ жизни; „волю къ прозябанію“, вмѣсто „воли къ жизни“. Это одинъ изъ могущественнѣйшихъ идоловъ, которыхъ философовъ хочетъ погрузить въ сумракъ небытія. И въ своемъ „Заратустрѣ“, въ „Сумеркахъ идоловъ“, „Генеалогіи морали“, „Антихриствѣ“, „Человѣческое, слишкомъ человѣческое“ и др. книгахъ онъ страстно борется съ этимъ грознымъ отрицаніемъ жизни. Онъ разру-

шаетъ идиоловъ упадка, мертвенности, самоумерщвленія и со страстностью лирика, философа-поэта воздвигаетъ свое удивительное зданіе сверхчеловѣчества, ищущаго безграничной полноты и стихійной свободы существованія.

Но въ своемъ богатомъ неожиданными результатами психологически мѣткомъ анализѣ сущности чистаго христіанства—ученія самого Христа, Ницше съ рѣдкимъ безпристрастіемъ отдѣляетъ свѣтлое ядро этого христіанства отъ шелухи, наслоившейся въ христіанствѣ историческомъ. И въ то же время въ этомъ „чистомъ“ ученіи Христа отмѣчаетъ черты такой свѣтлой цѣнности, такого яркаго своеобразія самого носителя его, что чрезвычайно интересно разобратъ въ этомъ анализѣ, чтобы установить отношеніе автора „Заратустры“ къ творцу христіанства въ его идеальномъ видѣ. Эти страницы Ницше тѣмъ характернѣе для насъ, что въ нихъ есть нѣсколько яркихъ чертъ, неожиданно сближающихъ творца „Антихриста“ съ нашими „неохристіанами“ въ пониманіи облика Христа. Но есть и глубоко-интересныя точки разъединенія.

II.

Ницше говоритъ:

— „Христось посягнулъ на глубочайшій инстинктъ еврейскаго народа,—на инстинктъ національной спайки и обособленной отъ „чужихъ“ религіозной сплоченности. Имъ провозглашено чистое понятіе человѣка, гдѣ бы онъ ни жилъ, какими-бы чертами національности, мѣстности, склада жизни ни отличался, внѣ всѣхъ установившихся перегородокъ между людьми, и не только внѣшнихъ, какъ классъ, положеніе, имущество, но даже внутреннихъ, какъ талантъ, мощь воли и жизненности. Воспринявъ во времена народнаго упадка—упадочническія идеи, носившіяся въ воздухѣ эпохи, Христось въ своемъ религіозномъ творчествѣ разрушалъ каменные стѣны іудейской церковности, ограждавшія религію избраннаго народа и таившія въ себѣ мертвыя догмы окаменѣвшей религіозной теоретики“. Христось, по Ницше, разрушитель, Христось—„анархистъ“. И въ этомъ основное ядро того различія, которое существуетъ между христіанствомъ Христа и христіанствомъ церковнымъ, историческимъ. Хри-

стось въ религіи разрушалъ жречество, разрушалъ мертвыя стѣны пассивной религіозности, лишенной духа инициативы, опутанной сѣтями всяческихъ долженствованій, исходившихъ отъ жрецовъ, запуганной ими.

Изъ религіознаго ученія, даннаго, какъ „Благая вѣсть“, какъ радость всесильнаго, божественнаго утвержденія, разъ навсегда „спасающаго“, разъ навсегда „искупившаго“ міръ, Христось отбрасываетъ, какъ совершенно ненужныя, лишь убивающія святую радость жизни, — понятія „грѣха“, вины, искупленія. „Христось сказалъ: — нѣтъ — всему, что носитъ имя жреца и теологіи“. Религія Христа есть познаніе того, что міръ цвѣтетъ въ божественной силѣ разума и счастья, и слѣдовательно для того, чтобы исповѣдывать это чистое ученіе христіанства нужно только жить, только бродить по землѣ, изъ которой вырастаютъ бѣлыя лиліи въ ихъ нарядныхъ тканяхъ, подъ лазурью неба и золотомъ солнца, съ сознаниемъ того, что разгадка тайны этого счастья, называемаго жизнью, заключается въ Богѣ любви и пронизаннаго лучами любви разума.

Въ дальнѣйшемъ мы остановимся на анализѣ философа чистой сущности христіанства и всѣхъ истекающихъ отсюда слѣдствійхъ. Пока же намъ важно установить основную идею „Благой вѣсти“, полагающую бездну между Евангелиемъ Христа и Евангелиемъ реализировавшимся въ исторической церковности, — идею о томъ, что весь міръ есть какъ бы воплотившаяся тайна небеснаго творчества и что одухотворенная частица его — единичное „я“ человѣка — силой личной инициативы устанавливаетъ живое отношеніе между собой и Авторомъ яркой солнечной поэмы существованія. Этимъ разрушалась теологія, отлившаяся въ окаменѣлыя формы религіозная обязательная мудрость жрецовъ, пастырей человѣческихъ стадъ. Этимъ разрушалась церковь, какъ сухой схоластъ-посредникъ между душой человѣка и познаваемой имъ разлитой въ міръ тайной.

Но послѣ Христа, „анархиста“, разрушавшаго стѣны зданій, въ которыхъ священники произносили передъ народомъ слово „Богъ“, и утверждавшаго, что дѣлать это можно и подъ открытымъ небомъ, у берега озера, въ полѣ, въ саду, на горахъ, — послѣ Христа вновь воздвигаются разрушенныя имъ каменные стѣны церквей, снова вырастаетъ всесильное

опекающее народъ жречество. Снова вмѣсто свободнаго личнаго вдохновеннаго исповѣданія отливаются мертвыя *буквы* теологіи, втискивающей непосредственную полноту религіознаго чувства въ сухія, узкія, пропитанныя мѣщанствомъ жрецовъ, фарисеевъ, епископовъ, схоластическія формы.

Выраженіе „церковное христіанство“ заключаетъ въ себѣ какъ бы два противорѣчащихъ другъ другу понятія: христіанство противоположно церковности и церковность противоположна христіанству. Но и въ такомъ извращенномъ видѣ христіанство сохраняло въ себѣ всѣ элементы яда, убивающаго и отравляющаго жизнь. И не только сохраняло. Усугубляло ихъ силу и ихъ количество, ибо къ чистой идеѣ о равенствѣ всѣхъ человѣческихъ „я“ передъ лицомъ всеобусловливающей творческой силы, къ этой „декадентской“ идеѣ историческое христіанство прибавило еще убійственныя заповѣди глухой пассивности, тупой подчиненности, мѣщанской стадности, полнаго личнаго умерщвленія, духовной кастраціи, аскетизма. Это сдѣлало христіанство еще болѣе страшнымъ врагомъ жизни. Оно питалось, оно существовало за счетъ всѣхъ отрицательныхъ сторонъ жизни; самая возможность существованія христіанства обусловлена существованіемъ уродствъ и бѣдъ жизни.—„Устранить какое нибудь бѣдствіе противорѣчило ея (христіанской церкви) глубочайшимъ выводамъ, она жила бѣдствіями, она создавала бѣдствія, чтобы увѣковѣчить себя“... „Паразитизмъ, какъ единственная практика церкви“, „идеаль блѣдной немочи“, „воля къ лжи“, „воля къ отрицанію всякой реальности“—вотъ опредѣленія церковнаго христіанства. Но обвинительный актъ противъ такого христіанства выработалъ уже даже шаблонъ для себя. Насъ интересуетъ то новое, то оригинальное, мѣткое и порой противорѣчащее основнымъ утвержденіямъ Ницше, что высказалъ онъ о чистомъ христіанствѣ самого Христа, въ связи съ его основной темой объ утвержденіи воли къ жизни.

III.

Ученіе Христа, по Ницше, это ученіе „о томъ, какъ жить на землѣ такъ, чтобы чувствовать себя на небесахъ, въ вѣчности“.

Это первое положеніе уже многозначительно и указывает на огромное преимущество чистаго ученія „благовѣстника“ передъ церковнымъ. Согласно этому положенію, жизнь на землѣ является самоцѣльной, является самоцѣлью, а не однимъ лишь „приуготовленіемъ“ для перехода отъ земли въ жизнь вѣчную. Разъ величайшее религіозное осуществленіе— „чувство себя въ вѣчности“, „чувство своей жизни въ Богѣ“ доступно здѣсь на землѣ, то идеаль религіознаго сознанія оказывается существующимъ не „по ту сторону“ существованія, а здѣсь же. Христосъ утверждаетъ, такимъ образомъ, радость жизни, радость идеальнѣйшихъ осуществленій на землѣ. И это вполне согласуется съ дальнѣйшимъ ходомъ анализа философа. Земля, міръ человѣческаго существованія, стала свѣтлой и проникнутой печатью чистѣйшей духовности съ того момента, какъ на нее снизошла изъ устъ Христа-благовѣстника „благая вѣсть“. Это не вѣсть о томъ, что за гробомъ насъ, страдавшихъ и измученныхъ, ждетъ воздаяніе. Это не рядъ совѣтовъ и рецептовъ о томъ, какъ вести себя, чтобы заслужить блаженство. Нѣтъ, — „благая вѣсть“ открываетъ человѣческому сознанію истину, что міръ *уже* святъ, *уже* прекрасенъ, что въ немъ живя, люди дышатъ божественной мудростью Творца. Нѣтъ страданія, нѣтъ искупленія, нѣтъ грѣха, нѣтъ вины, не нужно ничего ждать, призрачно надѣяться и терпѣть. Входите въ полноту мгновенія, чувствуя въ немъ чистый трепеть жизни, какъ проявленіе таинственнаго творчества Бога. „Блаженство не обѣщается, оно не связывается съ условіями; оно есть единственная реальность“ („Антихристъ“ § 33). Царство небесное цѣликомъ осуществляется на землѣ, ибо Царство небесное есть состояніе сердца“ (ibidem). Въ этой послѣдней фразѣ— не насмѣшка надъ призрачными дарами ученія; въ ней заключена глубокая мысль. Эта фраза говоритъ о той силѣ мистическаго самоутвержденія личности въ Богѣ, въ небесной тайнѣ, благодаря которой земля, дѣйствительно, превращается въ дивный райскій садъ, а мгновенія жизни сливаются съ вѣчностью. Нужно только одно: чтобъ въ человѣческое сознаніе проникла „благая вѣсть“. Христосъ съ безграничной полнотой вѣрилъ въ то, что онъ принесъ съ собою живой пламень истины, который однимъ своимъ существованіемъ, однимъ фактомъ горѣнія осуществляетъ все. Примите міръ

такъ, какъ его принялъ Христосъ, и чудо будетъ совершенно: „благая вѣсть“ осуществитъ всю полноту небесной гармоніи на землѣ. Въ этомъ интимномъ внутреннемъ убѣжденіи—все ученіе Христа. Онъ не формулировалъ его, не отливалъ въ теоретическія схемы. Онъ обращался къ глубоко-внутреннему душевному сознанию, къ самому жизнеощущенію человѣка. Какъ садовникъ надъ цвѣтами, онъ хотѣлъ склониться къ душѣ человѣческой и тихо зажечь въ ней огонекъ отъ своего пламени, передать свою „благую вѣсть“. Эта послѣдняя живетъ въ немъ не какъ идея ученія, а просто горитъ въ его сознаниі живымъ огнемъ, сіяетъ и свѣтится изнутри свѣтомъ, который „неотразимъ“. Для того, чтобы побѣждать, ему нужно только существовать, только горѣть и свѣтиться. Разъ искра его упала на землю, послѣдняя освѣщена—и въ ней пламя „благой вѣсти“ обнаруживаетъ съ неотразимой убѣдительною очевидности то, что есть, то, что существуетъ. Вся сила этого своеобразнаго ученія въ томъ, что оно пытается доказать не что-либо существующее за предѣлами настоящаго, а лишь то, что этимъ настоящимъ объемлется, что въ немъ заключено. Разъ „благая вѣсть“ свѣтитъ, то что ужъ тутъ доказывать что-либо и утверждать? Истина озарена передъ глазами всѣхъ и все побѣдила однимъ фактомъ своего существованія. Идею эту, собственно говоря, можно яснѣе обнаружить мыслью, надъ которой Ницше почему-то не остановился. Вѣдь если все *для человѣка* освящаетъ „благая вѣсть“, вѣсть о святости и радости жизни, вѣсть о томъ, что есть, что было и будетъ,—то не ясно-ли, что не самая вѣсть Христа все освятила и одухотворила, но что она лишь раскрыла глаза человѣку на святость и красоту міра, существовавшія внѣ его сознаниа, какъ данныя самымъ актомъ небеснаго творчества. Христосъ пришелъ сказать о томъ, что есть, чего еще не знали люди. Міръ есть проявленіе воли того, кто мыслился Христомъ—какъ весь любовь и весь красота. Прійти въ жизнь, родиться на свѣтъ значитъ войти въ гармонію созданнаго. Не нужно смотрѣть на двери смерти и ждать оттуда свѣта. Развѣ лиліи уже не цвѣтутъ? Развѣ лазурь неба не горитъ надъ землею въ лучахъ солнца? Жить здѣсь, стоя вотъ на этомъ холмѣ, у этого озера, значитъ жить въ безпредѣльности, быть именно въ томъ царствѣ Бога, о которомъ говоритъ ученіе. Примите въ сознание

„благую вѣсть“ и вы въ этомъ же мірѣ войдете въ врата райскихъ садовъ, потому что съ несомнѣнной ясностью почувствуете, что стоите какъ бы передъ лицомъ самого Бога, глядящаго своими глазами создателя-отца въ глаза созданнаго человѣка-сына.

Вся изумительная гармонія такого существованія обусловлена лишь одной необходимостью: принять въ сознаніе „благую вѣсть“. Но, очевидно, это условіе исполнить было не легко. Для этого,—по словамъ Ницше.—„нужно было жить такъ, какъ Христось, быть такимъ, какъ онъ, чувствовать бытіе такъ, какъ онъ“. — Вотъ что значитъ быть настоящимъ христіаниномъ. Но такимъ былъ только одинъ — самъ Христось. „Послѣдній и единственный христіанинъ умеръ на крестѣ“. Этотъ христіанинъ свое „я“ мыслилъ въ „мірѣ“, „въ Богѣ“. Для него не могло быть рѣчи объ индивидуальномъ религіозномъ самоутвержденіи („Антихристъ § 29). Здѣсь Ницше совершенно расходится въ пониманіи чистаго христіанства съ нашими „неохристіанами“, утверждающими и въ религіозности принципъ внутренняго индивидуальнаго своеобразія, какъ въ самомъ чувствѣ, такъ и въ пути, по которому идетъ личность, руководясь смутными просвѣтами интимно-личныхъ религіозныхъ постиженій.

„Царство Божіе въ васъ“. Вотъ, по Ницше, всеразрѣшающее, гармонизирующее утвержденіе христіанства. Оно обращается къ личному началу человѣка, которое въ глубочайшихъ нѣдрахъ своей интимной обособленности сливается съ началомъ всеобщимъ, сливается съ Богомъ, и которое утверждается въ Богѣ въ предѣлахъ земной человѣческой жизни, являющейся въ данномъ случаѣ мистической реальностью. Этимъ самымъ устанавливается чистая абсолютная самоцѣнность человѣка вообще, каждаго носителя индивидуальнаго „я“. Ибо онъ является какъ бы воплощенной силой той потенціи божества, духа, которая переходитъ въ реальность при неуловимомъ прикосновеніи огня „благовѣщенія“. Вотъ начало того „равенства“ христіанства, на которое обрушиваются громы и молніи Ницше и которое основывается на принципѣ равенства въ божественности, въ духовности, въ абсолютной, переходящей въ религію красотѣ. Ницше протестуетъ противъ такого возведенія въ абсолютъ общаго понятія человѣка, противъ такого отвлеченно-возвышеннаго о немъ

представленія, при которомъ отпадаютъ всѣ чисто человѣческія, „земныя“, индивидуальныя особенности и остается одно общее начало, сливающееся человѣческія особи во едино передъ лицомъ Бога. Но, обрушиваясь на христіанство за этотъ принципъ нивелировки личностей, Ницше указываетъ, тѣмъ не менѣе, на то, что чистое христіанство, христіанство Христа, въ противоположность историческому, не только не обращаетъ земную реальность въ призракъ, въ нѣчто переходное, промежуточное, преодолеваемое аскетомъ-христіаниномъ во имя потусторонней реальности небеснаго существованія, но, наоборотъ, признаетъ за жизнью тѣлесной, земной всю полноту религіознаго осуществленія, въ которомъ сама земля становится царствомъ небеснымъ и дѣлается соприсущей всему духовно-творческому. Правда, Ницше ставитъ въ вину самому „благовѣстію“ Христа то, что оно родило въ дальнѣйшемъ христіанство церковно-историческое, съ его жизненнымъ оскуднѣніемъ, его духотой и затхлостью, тенденціей декаданса и т. д., но признаетъ, что христіанство въ первоначальныхъ истокахъ своихъ утверждало радость духовно-животнаго существованія въ Богѣ, принимая міръ человѣческой жизни на землѣ какъ самоцѣль, раскрывающуюся въ трепетѣ земныхъ переживаній, подъ лазурью неба и золотымъ блескомъ солнца, въ виду горъ, холмовъ, озера и полевыхъ цвѣтовъ. („Антихристъ“ § 29). Вотъ это - то утвержденіе Ницше относительно чистаго христіанства и сближаетъ автора „Антихриста“ съ теоретиками нашего неохристіанства. Ихъ основная исходная точка зрѣнія заключается въ томъ, что Христово благовѣщеніе есть какъ-бы вѣсть земной радости, вѣсть высшихъ земныхъ осуществленій. Религіозныя, художественныя, замкнуто-личныя и творческія исканія обусловлены вѣяніемъ той всесливающей въ себѣ Истины, которая не есть только цвѣтущая плотскость и не есть только отвлеченная теоретически-нагая идея. Нѣтъ, она, эта Истина, постигается въ величайшей изъ тайнъ жизни и постигается въ общей гармоніи всѣхъ жизненныхъ впечатлѣній, въ звукахъ, краскахъ, формахъ, движеніи, трепетѣ. Христось величайшая согласованность этихъ двухъ началъ. Христось - музыкантъ, Христось - садовникъ, Христось - поэтъ, Христось - любовь, онъ не только не отвергаетъ разнообразныя и хрупко-красивыя формы, въ которыхъ трепещетъ жизнь, но видитъ въ

9*

нихъ какъ-бы овеществленное благовѣстіе, принимая красоту ихъ жизненнаго дыханія—какъ красоту величайшей духовности, объемлющей и проникающей собою міръ. Если художники, какъ Гамсунъ, плачутъ отъ умиленія, слыша въ вечернемъ воздухѣ тонкое дыханіе цвѣтковъ вереска, или, какъ Верленъ, проникая душой въ спокойствіе утреннихъ полей, то Христось—это былъ тотъ, кто чувствовалъ музыку существованія всего міра, кто задумчиво сидѣлъ у берега озера, на холмахъ, подъ свѣтомъ солнца, кто ласкалъ глазами красоту юныхъ вѣтокъ и листьевъ кто говорилъ о лиліяхъ, кто прикасался къ человѣческой душѣ съ такой-же нѣжной и тихой лаской, какъ утренній лучъ солнца къ глазамъ. Христось любилъ жизнь, Христось утверждалъ жизнь, Христось освящалъ жизнь—говорятъ теоретики неохристіанства. И въ этомъ Ницше сближается съ ними. Не будучи апологетомъ христіанства, являясь, наоборотъ, противникомъ его, Ницше, разбираясь въ основахъ чистаго христіанства и въ психологіи Христа и его ученія, освѣтилъ именно въ такомъ свѣтѣ ученіе благовѣстника изъ Назарета.

Не значитъ ли это, что Ницше, проклинавшій христіанство, какъ орудіе жизненнаго декаданса, становился въ данномъ пунктѣ какъ бы въ самопротиворѣчіе съ собой, утверждая элементъ жизнерадостности въ христіанствѣ? На первый взглядъ здѣсь что-то вродѣ самопротиворѣчія имѣется. Но „жизнерадостность“ христіанства, въ которомъ индивидуумъ объемлетъ божественнымъ-общимъ, въ которомъ нѣтъ стихійно-слѣпой бѣшеной жажды существованія, въ которой радость земного просвѣтлена небеснымъ,—для Ницше это особаго рода жизнерадостность, не отрицающая, правда, земли совершенно, но берущая ее въ религіозно-ослабленныхъ „анемичныхъ“, потерявшихъ стихійную силу, переживаніяхъ. Сравнительно съ міроощущеніемъ аскета-христіанина это все же жизнерадостность, это „пріятіе міра“, какъ самоцѣль, а не какъ переходъ, но Ницше, выдвигая въ ученіи Христа этотъ перевѣсъ передъ христіанствомъ церковнымъ, утверждая большую близость къ жизни ученія Христова, все же не могъ забывать своего основнаго утвержденія:—религія рождается на почвѣ отрицанія жизни. Другими словами: ученіе Христа ближе къ жизни, чѣмъ церковно-историческое христіанство, но все же разстояніе между нимъ и жизнью—велико. Полагаемой

философомъ бездной между христіанствомъ чистымъ и историческимъ, а также утверженіемъ того, что ученіе Христа свой идеаль, свое абсолютное осуществленіе, свое „царствіе божіе“ ищетъ здѣсь—на землѣ, — въ этомъ Ницше сближается съ неохристіанами. Дальнѣйшій же шагъ къ сближенію сдѣланъ этими послѣдними въ томъ, что они съ идеей абсолютной духовной просвѣтленности Христа слили идею стихійной полноты животной жизни, идею, формулировка и содержаніе которой въ значительной степени созданы подъ вліяніемъ Ницше. Что касается Розанова, то у него страницы чистѣйшаго утвержденія христіанства перемѣшаны съ страницами, въ которыхъ образно и ярко опредѣляется какое-то первобытно-библейское мистико-пантеистическое міровоззрѣніе. Это отводитъ Розанова отъ христіанства и отводитъ именно потому, что писателемъ утверждается какъ его центральная тема—стихійность чисто растительной, освящаемой имъ, стороны жизни, которую во всей полнотѣ ея, „оргіастической“, напряженно-страстной, трудно слить въ одну гармонію съ тихимъ свѣтомъ христіанскаго благовѣстія. Мережковскій, идущій отъ Достоевскаго, на котораго Ницше указываетъ, какъ на писателя, который всѣхъ острѣй и ярче могъ чувствовать Христа („Ант.“ стр. 66, пер. Н. Полилова), ближе чѣмъ Розановъ къ той ступени, на которой пониженная въ своей животной силѣ жизнь можетъ быть до конца пронизанной тихимъ свѣтомъ Христіанскаго благовѣщенія.

Не выросло ли вообще наше неохристіанство изъ анализа, сдѣланнаго Ницше, ученія Христа, изъ своеобразнаго пониманія философомъ этого ученія? Не упали ли двѣ-три идеи Ницше объ ученіи благовѣстника въ основу неохристіанства? Для утвержденія этого есть большой соблазнъ въ родственности многихъ утверженій обѣихъ сторонъ. Но есть и значительныя расхожденія.

II. Фр. Ницше и „Страхъ жизни“.

. . . „Яростный фанатизмъ противъ современности“.

„Утр. Заря“.

Отвращеніе къ современной жизни, острое сознаніе ея скудости, ея нищеты, ядовитой пошлости и мертвенности гнали философа къ вершинамъ отрѣшенно-свободнаго индивидуалистическаго міровоззрѣнія, гдѣ онъ могъ дышать не затхлою духотою въ скученности обитателей низинъ, а чистымъ разрѣженнымъ воздухомъ горныхъ вершинъ. Но мертвенный ядъ разлагающей „сегодняшней“ жизни, отравляющій послѣдніе чистые родники существованія, не только отвратителенъ, но также и опасенъ, грозенъ, какъ противожизненная черная сила. Жизнь (какова она есть въ нынѣшнихъ условіяхъ существованія)—врагъ. Она, говоря словами Ницше, есть нѣчто такое, что нужно преодолѣть.

Возникаетъ сверхчеловѣкъ—и онъ будетъ такъ силенъ, жизнеспособенъ и полонъ дѣятельной энергіи и жажды кипучей растраты силъ, что ему легко будетъ подняться на вершины и дышать ихъ чистымъ воздухомъ. Это легко, здорово и радостно. Но остаться въ низинахъ, но дышать отравленными испареніями разлагающагося человѣческаго болота, въ тинѣ рационалистической, религіозной и обще-жизненной морали, въ топи болѣзненныхъ кошмаровъ христіанства, чадной проповѣди пессимизма, мѣщански-благоразумнаго оптимизма—вотъ гдѣ невыносимое отвращеніе и ужасъ! И въ той страстности, съ которой Ницше со своихъ высотъ, гдѣ онъ могъ дышать запахомъ горныхъ снѣговъ, бросалъ громы въ хри-

стіанство, въ пессимизмъ и, вообще, въ „человѣческое“ — чувствуется отвращеніе и гнѣвъ, доходящіе до ужаса, до страха передъ этими проклятыми чумными силами, отравившими міръ, превратившими его въ гнусное болото, а людей въ жалкихъ кретиновъ, въ „моргающихъ человѣчковъ“, влачащихъ скудное и вялое прозябаніе.

Сила „слишкомъ человѣческаго“ — есть большая почти стихійная сила. Она легла фундаментомъ въ основу современной культуры, она predeterminedлила духоту и затхлость зданій людской жизни, она исказила и исковеркала внѣшній обликъ и внутреннее „Я“ человѣка. До того исказила, что философъ свой анализъ жизни современности долженъ былъ привести къ необходимому заключенію: человѣкъ (а въ его лицѣ и все человѣческое) есть нѣчто такое, что не должно, не можетъ быть, что „нужно преодолѣть“. Каковы должны быть размѣры той силы, которая вступила въ единоборство съ здоровой и мощной стихійностью существованія, если она сумѣла влить ядъ смерти и разложенія въ міръ, гдѣ переживанія обогащены сознательностью, въ міръ человѣка? Бездонная топь мѣщанства, сѣрости, скудости, надъ которой витаютъ два химерическихъ призрака — пессимизмъ и хрістіанство, все углубляется и расширяется. Нѣтъ жизнерадостности нѣтъ духовной силы, нѣтъ яркаго жизненнаго огня, который не поглотила-бы и не затушила сѣрая топь удушливой мертвенности. Развѣ Ницше не приходилось *спасаться* въ глубокое уединеніе горныхъ высотъ, изъ котораго возникъ страстный голосъ Заратустры, — видѣніе иного новаго міра?

Въ уединеніи внѣшнемъ, среди горъ и горныхъ проваловъ, почти лихорадочная ненависть существующаго и страстный зовъ грядущаго, сверхчеловѣческаго — создали обликъ новаго, идущаго въ міръ человѣка. Поэтическія, полупророческія грезы, овладѣвшія сознаниемъ философа, стали воплощаться въ обликъ человѣка, исполненнаго страстной силы, вѣры, въ которомъ — и начало, и завершеніе.

Возникъ Заратустра и заговорилъ библейски-торжественнымъ голосомъ, съ древне-восточной богатой образностью, съ побѣднымъ смѣхомъ отрицанія и пламенной радостно-свободной силой утвержденія. Заратустра возникъ потому, что Ницше ненавидѣлъ современный міръ и его жизнь и былъ полонъ тоски и ужаса передъ ними. Заратустра возникъ по-

тому, что созерцаніе этого міра и чувство міра, похоронившаго вольную и солнечную радость бытія въ болотной гнили, стало невыносимымъ кошмаромъ для философа. Онъ ушелъ, онъ убѣжалъ отъ жизни. Онъ воззвалъ къ себѣ, къ своему внутреннему, жизнебогатому, на чемъ утверждалось его индивидуалистическое—credo.—И вотъ—Ницше-художникъ, Ницше-поэтъ, въ противовѣсъ удушающей отвратительности существующаго, сталъ создавать для себя просвѣтъ, свѣжую струю воздуха. Это самъ жизненный инстинктъ побуждалъ поэта-философа создать обликъ Заратустры. Для того, чтобы раньше срока не дать побѣдить своего свободного сознанія мертвенной топи мѣщанства, не погрузиться въ тупое равнодушіе безсилія, Ницше изъ своего „Нѣтъ“ создавалъ „Да“, изъ отрицанія создавалъ утвержденіе. Если свободно-творческаго человѣческаго сознанія нѣтъ, если человѣкъ — „нѣчто, что нужно преодолѣть“, то на пустое мѣсто земли нужно вызвать того, въ комъ человѣкъ преодолень. И вотъ, изъ лѣсной опушки въ яркій солнечный день—со своими змѣей и орломъ—приходитъ легконогій танцоръ свободной мысли и свободной воли—Заратустра. Завороженный красотой своего собственнаго сознанія, воплотившейся ненависти и жажды, философъ не можетъ отвлечь взгляда и мысли отъ этого облика.

И послѣднія вспышки философско-поэтическаго вдохновенія были минутами побѣды, сознаніе которой заставляло Ницше говорить о самомъ себѣ, какъ о геніи, давшемъ міру единственное по огню силы и разума слово. Что это была за побѣда? Надъ чѣмъ? Ницше побуждалъ страхъ жизни, отвращеніе къ жизни, ужасъ жизни. Отъ обреченнаго гибели человѣка современности, который падалъ и котораго въ силу того, что онъ падалъ, нужно было еще толкнуть, философъ обращался къ тому, кто идетъ къ жизни, что-бы жить. Необычайно яркій, полный самага чистаго вдохновенія гимнъ мощному цвѣтенію жизни лился изъ души философа навстрѣчу идущему жить Заратустрѣ. Вѣдь, Ницше началъ съ книги, посвященной вакхическому опьяненію жизни, съ гимна двумъ стихійнымъ началамъ бытія — Діонисіанскому и Аполло-ническому. Не ясно-ли, что именно онъ зналъ жизнь въ ея краскахъ и звукахъ, въ приливахъ и отливахъ! Поэтому, когда цвѣтущее богатство земли осквернилось уродливымъ прозяба-

ніемъ человѣка, жалкаго, больного, полуупавшаго въ бездну, то восторженный поэтъ стихійныхъ началъ бытія, навстрѣчу мощно и свѣтло идущему Заратустрѣ, торжественно провозгласилъ свой завѣтъ: „падающаго толкни!“ Это не жестокость. Это тоска по жизни чаемой, яркой и полной и это ужасъ настоящаго, въ которомъ—бесильные, уродливые, падающіе, больные... Для того, чтобы не было падающихъ—толкайте ихъ въ бездну, ускоряя приходъ Заратустры!

Первой крупной книгой Ницше явилась та, которая вся посвящена музыкальной сторонѣ жизни, ея лиризму, ея красочности и богатству, ея тѣлесному опьяненію, сплетающемуся въ зенитѣ своей напряженности съ началомъ духовно-общимъ, божественнымъ.

О будняхъ жизни, о мѣщанствѣ и пошлости, о жалкомъ декадансѣ человѣчества нѣтъ ни слова. Музыкальныя образныя страницы проникнуты силой красивой юности, празднующей свою жизнь, какъ высокую по смыслу и безконечную по содержанію поэму. Это была эпоха свободы отъ малѣйшихъ посягательствъ жизненной топи. Ницше о врагѣ еще не говорилъ, ибо врага еще не видѣлъ. Но когда въ слѣдующихъ книгахъ философа явился уже вопросъ о „переоцѣнкѣ“, вопросъ о цѣнностяхъ жизненнаго мірка людей, когда, утвердившись „по ту сторону добра и зла“, Ницше сталъ подвергать анализу этическія цѣнности „сей стороны добра и зла“, когда, наконецъ, поставлена была большая и острая тема—„человѣческое, слишкомъ человѣческое“, то стало ясно: первоначальная свобода, чувство своего „Я“ въ „саду міра“ философомъ утрачены. Міръ человѣческаго завладѣваетъ его сознаниемъ. Ему, этому міру, удѣляется все больше и больше мѣста въ трудахъ и мысляхъ Ницше. Борьба заставляетъ думать о томъ, съ кѣмъ борешься, наполняетъ имъ. Огромное мозговое напряженіе Ницше завлекало его все глубже въ эту топъ, съ которой онъ боролся. Наконецъ, стало невыносимо душно. И послѣ появленія „Челов., сл. челов.“ (1878 г.), „Странникъ и его тѣнь“ (1880) и „Утренней зари“ (1881) въ 1885 г. появляются законченныя части Заратустры. Философъ не выдержалъ. Страстная тоска отрицанія создала не менѣе страстное утвержденіе. Ницше уходитъ въ горы, на высоту, обосновываетъ и утверждаетъ индивидуалистическое credo—сверхчеловѣка.

Для читателя ясно, что указанная преемственность идей, рождавшихъ книги философа, намѣчена со стороны, такъ сказать, интимно - психологической. Сложность духовнаго роста философа; расширение идейныхъ задачъ; неуловимое переплетаніе ихъ одной съ другой, такъ что трудно прослѣдить начало одной и конецъ другой, — все это дѣлаетъ совершенно неосуществимой попытку прослѣдить всю послѣдовательность движенія мыслей и идей въ работахъ философа. Но со стороны не умственной его жизни, а переживаній болѣе глубокихъ—именно интимно - психологическихъ, можно прослѣдить три рѣзкихъ этапа въ идейной жизни Ницше. Первый—высота,—это юношеская книга философа, рассматривающая міръ, какъ эстетическій феноменъ; второй—нисхождение,—борьба съ пессимизмомъ Шопенгауера, съ христіанствомъ, съ этическими догматами современности; третій — снова восхожденія на высоты обособленности, индивидуализма, сверхчеловѣчества.

Своей книгой „Происхожденіе трагедіи изъ духа музыки“ Ницше вообще повторилъ неизмѣнную исторію „трудоу и дней“ почти каждой выдающейся личности. Рѣдко, рѣдко можно встрѣтить юность въ тихой низинѣ, за размѣреннымъ трудомъ, границы котораго ясно опредѣлены насущностью задачъ мѣста и времени. Почти всегда юность стоитъ на обрывѣ, на горномъ кряжѣ, на высотѣ, надъ долиной и указываетъ рукой и взглядомъ на еще большую высоту. У юности и мысли не можетъ возникнуть о томъ, что жизненный предѣлъ исканій и влеченій можетъ замкнуться въ этой низинѣ, надъ которой она стоитъ. Она видитъ свой путь въ этой мощной и красивой безконечности—высотѣ, ее убѣждаетъ въ несомнѣнности этого пути ясность неба, блескъ солнца, голубая неизмѣримость моря, растительное опьяненіе утромъ, шумъ волнъ... А то, что въ низинѣ живетъ своей мертвенной и удушливой жизнью болотная топь, что тамъ съ фатальной силой дѣйствуютъ законы смерти, разложенія, безсилія—до этого юности нѣтъ дѣла, въ свой жизненный кругозоръ она эти низины не включаетъ. Развѣ въ пору, когда молодой жизне-радостный философъ создавалъ страницы своей книги о Діонисѣ и Аполлонѣ, не лѣпилъ свое крошечное благополучіе все тотъ-же „моргающій человѣчекъ“ современности? Развѣ окаменѣвшая теоретика церковнаго христіанства не душила и не калѣчила умы и души людей? Развѣ общій пласть „чело-

вѣческаго, слишкомъ человѣческаго“ не нависалъ надъ міромъ все такой-же плотный, липкій и удушливый, не разрываемый ни лучемъ солнца, ни крыломъ, вѣтра? Но авторъ „Происхожденія трагедіи...“ стоялъ на высотѣ. Зеленый, солнечный, ликующій міръ развертывался передъ нимъ. Міръ былъ смѣющійся на солнцѣ лугъ, по которому совершалось торжественное вакхическое шествіе людей и звѣрей въ вѣнкахъ, цвѣтахъ, опьяненныхъ солнцемъ, музыкой, виномъ и любовью.

Міръ былъ мучительно-страстная въ своемъ жизненномъ трепетѣ оргіастическая мистерія, разрѣшающаяся высшей стройностью и все-примирающей гармоніей музыкальной силы бога Аполлона. Міръ былъ какъ тихое и мудрое молчаніе сожженныхъ полдневнымъ зноемъ степей, когда дремлетъ въ молчаніи и одуряющемъ запахѣ нагрѣтыхъ травъ Панъ, а пастухъ и поэтъ Архилохъ извлекаетъ изъ своей флейты звуки, въ которыхъ безконечная интимность переживаній оказывается въ тайномъ согласіи съ душой всего міра, съ душой степей, холмовъ, травъ и звѣрей. Молодой поэтъ-философъ видѣлъ только это и не хотѣлъ и не могъ считаться съ жизнью низинъ.

Есть что-то глубоко-родственное въ общемъ стихійномъ міросозерцаніи молодого Ницше и Беклина. Да, именно Беклина. Призывъ къ первобытному стихійному началу жизни, къ ея рычагу—инстинкту, къ живой полнотѣ и цѣльности стихійно-живого существованія проходитъ черезъ всѣ книги Ницше боевой, ярко-звучащей нотой. Это ихъ лейтъ-мотивъ. Міръ Беклина—звучная радость въ шумѣ изумрудныхъ волнъ, разбивающія живую влагу своими бѣлыми тѣлами нимфы моря, пустыни воды и солнца, тишина лѣсныхъ чащъ, съ ихъ таинственными обитателями, во всемъ звучащее, во всемъ сіяющее блаженство растительно-солнечной опьяненности—это смутно грезилось Ницше въ мірѣ, гдѣ человѣку будетъ возвращена первобытная сила стихійной жизненности—даръ земли и солнца. Беклинъ нашелъ въ себѣ, въ своемъ мозгу эти картины и воспроизвелъ ихъ.

Человѣкъ долженъ встать прямо съ земли и стоять на ней, полный ея стихійныхъ силъ, свѣжести и безмятежнаго спокойствія мощи, готовый мгновенно откликнуться на призывъ солнца, зажигающаго кровь, съ яркой волей, широкими влеченіями и силой беззавѣтныхъ порывовъ. Звѣрь, полный

здоровой крови и жизненного огня, жизнерадостный, отважный, простой и мощный—такимъ должно быть прекрасное человеческое тѣло. Въ этомъ богатомъ жизнью и цвѣтушемъ тѣлѣ—глубокая и творческая душа—и вотъ обликъ грядущаго сверхчеловѣка. И это тѣло, и эта душа — одинаково далеки отъ жалкаго и уродливаго современнаго человѣка. Ницше и Беклинъ—одинъ въ идеяхъ, другой въ образахъ—почти одинаково мыслили этотъ типъ человѣка, сознавая, что таинственная искра стихійной жизненной энергии—это то, что дѣлаетъ жизнь великой и мощной, что приближаетъ ее къ полноводному океану вѣчныхъ жизненныхъ стихій, питающихъ ее своимъ богатствомъ. Вершины сходятся. На этой идеѣ — одухотвореннаго мощнаго инстинкта—сошлись Ницше и Беклинъ, и Уайльдъ, и Гамсунъ и многіе другіе художники-мыслители.

Но во второй, непосредственно слѣдующей полосѣ Ницше пересталъ творить свой міръ, а оставаясь на этой точкѣ зрѣнія чистой стихійности, обратился къ борьбѣ съ силами, отрицающими и разрушающими „волю къ жизни“. Эта борьба съ началами смерти и гніенія въ жизни оставила въ философѣ отпечатокъ чего-то, какъ упоминалось выше, подобнаго „страху жизни“. Чѣмъ больше страстности и гнѣвной силы въ его окончательныхъ приговорахъ и проклятыяхъ „мѣщанско-христіанскому“ міру и всему „слишкомъ человеческому“, тѣмъ явственнѣй ощущается сквозь эту напряженность словъ и чувствъ темная боязнь отвращенія и ужаса.

Такъ ненавидятъ то, чего боятся. Когда Тургеневъ рисовалъ себѣ беззвучно приближающуюся силу холодной, черной смерти, то она чувствовалась ему въ видѣ крылатаго, многоногаго, жирно-колыхающагося насѣкомаго, видъ и полетъ котораго внушаютъ невыносимое отвращеніе и ужасъ. Нѣчто вродѣ этого, вѣроятно, чувствовалъ Ницше при взглядѣ на жизнь „слишкомъ человеческого“... Съ упорной, все напрягающейся силой бѣшеной ненависти онъ удѣляетъ ей мѣсто въ каждой своей книгѣ. Когда онъ говоритъ о „мести чандалы“ міру, о религіи скопцовъ и кастратовъ, о религіи рационализма, о выродившемся обществѣ, то всю силу жизненнаго разложенія, сѣрой нищеты, заражающей пошлости онъ какъ-бы символизируетъ въ какомъ-то гигантскомъ и отвратительномъ образѣ, отъ котораго не можетъ отвести своего полного ненависти взгляда. Недаромъ въ своемъ „Антихристѣ“ Ницше

такъ высоко ставитъ древняго бога евреевъ, бога грома и пламени—Адоная, въ которомъ символъ стихійной силы и радостно-грозной царственности.

Еслибъ въ рукахъ физически хилаго философа были громы и молніи древняго Адоная, онъ вновь повторилъ-бы жестокою поэму потопа, онъ обрушилъ-бы съ высотъ бѣшеные потоки водъ, низвергающихъ все живое, чтобъ на опустошенной и вновь пышно расцвѣтшей землѣ дать мѣсто новому прекрасному племени челоуѣко-боговъ, „сверхчелоуѣковъ“.

И даже въ послѣдней своей книгѣ, надъ которой трудился онъ до конца, въ книгѣ утвержденія и созиданія, въ „Заратустрѣ“ онъ удѣляетъ главы и главы сарказму, ироніи, желчному хохоту, подобнымъ мщенію. Это не только отрицаніе, это—борьба и мщеніе. Философъ-поэтъ мститъ за себя, за свое нисхожденіе, за то, что борясь со спрутомъ „челоуѣчесткаго“, онъ не могъ не почувствовать и на себѣ его жирныхъ и отвратительныхъ щупальцевъ; за то, что, вновь взойдя на высоту, на вершины, онъ оттуда все таки самымъ презрѣніемъ, самымъ отвращеніемъ тяготѣлъ къ низинамъ, къ ихъ засасывающимъ гніющимъ болотамъ.

Характернѣй всего то, что именно сложившихся частныхъ формъ существованій людскихъ Ницше боялся и что именно онѣ вызывали у него такое напряженіе бѣшенства, негодованія и даже ужаса. Между тѣмъ какъ неограниченное никакими частными формами, стихійно безконечное, подавляюще-мощное въ своемъ многообразіи и въ своей сложности чистое Бытіе вызывало въ философѣ восторженный гимнъ и поклоненіе его силѣ. Стоя на своихъ вершинахъ уединеннаго мышленія и оглядывая оттуда безконечные просторы существованія, Ницше радостно вдыхалъ живительное вѣяніе этой стихійной пустынности, чувствуя себя—отъ нея, отъ этой пустынности вѣчнаго Бытія, отъ ея свѣжей космической мощи, а не отъ мірка „слишкомъ челоуѣческаго“. И даже безотрадно вѣчный однообразный законъ механическаго круговращенія, приводящій къ вѣчному возврату пройденныхъ круговъ жизни, „законъ возвращенія“ не вызывалъ въ душѣ философѣ тоски или скуки. Онъ принималъ этотъ законъ, какъ принималъ все то, что исходитъ отъ первоначальныхъ истоковъ бытія, что обусловлено движеніемъ самого его мощнаго русла. Въ этомъ почти пассивномъ преклоненіи передъ прекрасной и грубой силой

природы не чувствуется-ли все та же тоска души философа, который' изъ духоты челоуѣческаго, отъ его тепличной и разслабляющей теплоты, отъ его уродства, его жалости, его состраданія къ этому уродству и нищетѣ, стремится въ просвѣтъ природнаго, общаго, свободно-пустыннаго, радостно принимая все, что характеризуетъ эту полную трепета и силы жизненную активность, даже грубую силу, даже жестокость звѣря?.. Не въ этомъ ли основной мотивъ жизненной трагедіи Ницше? И не въ этомъ ли корень и основа всей его философской теоретики, повлекшей къ смѣлой переоцѣнкѣ всѣхъ цѣнностей?

Конечно, то, что лишь до извѣстной степени носить у Ницше окраску „страха жизни“, далеко не есть подлинная жезнебоязнь, сопровождающаяся, прежде всего, упадкомъ активности, декадансомъ воли и жизнедѣятельности. Наоборотъ, отправной точкой философа служитъ борьба, беспощадная, жестокая, смертельная борьба съ существующимъ міромъ, съ жизнью, какова она въ „человѣческомъ“, во имя преодоленія этой жизни, во имя возникновенія новыхъ формъ ея. Но въ самомъ утвержденіи идеи этой борьбы и въ томъ пафосѣ гнѣва и ненависти, съ какимъ она велась, звучитъ еще глухо, неявственно нота той высоты ненависти, въ которой она сливается съ темнымъ ужасомъ.

Въ болѣзненной страстности кованнаго, мощно-напряженнаго слова Ницше чувствуется не здоровая сила гиганта, ниспровергающаго противника, а именно страшный нервный подъемъ, огромное болѣзненное напряженіе духа. Въ „Сумеркахъ идоловъ“ Ницше говоритъ о наслажденіи ударить тяжелымъ молотомъ философа по вѣковымъ идоламъ религіи, морали, общественности. Но этотъ молотъ приподымала не спокойная физическая сила мышцъ, а то-же нервное напряженіе, тотъ-же страстный идейный подъемъ, отъ котораго такъ быстро сгоралъ хрупкій философъ. Его борьба не была борьбою гигантовъ. Въ наслажденіи этой борьбой было слишкомъ много яда ненависти и отвращенія. И эту страстность, это напряженіе въ значительной степени подымала не одна лишь прекрасная идея борьбы въ своемъ чистомъ видѣ, но также и темное ощущеніе жизни, ея мутнаго потока, грязныя брызги котораго заставляли такъ бѣшено и изступленно метаться философа. Вѣдь, если бы горделивое сознаніе своей мощи (а оно

было у Ницше) и полная вѣра въ побѣдный исходъ борьбы одни лишь наполняли сознание философа, то въ самой борьбѣ чувствовалось бы это спокойствіе увѣренности, спокойствіе силы. Пафосъ же былъ бы явствененъ только въ самомъ утвержденіи, которое звучало бы могущественно и ярко. Но Ницше всю силу напряженности обращалъ къ отрицанію. Обликъ врага выросталъ въ его сознаниі до невѣроятныхъ размѣровъ. Ядовитыя силы человѣческаго существованія — пессимизмъ, декадансъ, мѣщанство, христіанство и религіозность вообще — наполняли и тревожили его сознание. Уже войдя въ свое уединеніе, уже работая на горныхъ высотахъ надъ своимъ „Заратустрой“, онъ не можетъ оторвать взгляда отъ болотъ „человѣческаго“, отъ „моргающаго человѣчка“. И вслушайтесь, какой музыкой успокоенія и жажды затишья звучать у него и въ „Заратустрѣ“, и почти во всѣхъ книгахъ слова объ одиночествѣ, о тишинѣ пустынь, о тихихъ островахъ уединенія, гдѣ нѣжно и свѣжо расцвѣтаетъ человѣческая душа въ лонѣ стихійнаго движенія жизни природы. Не говоритъ ли такъ тотъ, чья душа изранена душейной сутолокой „человѣческаго“, кто уже не выноситъ прикосновенія толпы, въ комъ движеніе ея жизни вызываетъ тоску и боязнь? Въ этой музыкѣ словъ и образовъ одиночества слышится тревожное и мучительное — „спасайтесь!“ И Ницше, апостоль мощнаго сверхчеловѣчества, съ его евангеліемъ эгоизма и жестокости, этотъ непримиримый борецъ — въ своихъ мелодіяхъ одиночества становится странно близокъ... Роденбаху, бельгійскому мистикѣ, проникшему хрупкой, слабой душой въ лоно уединенной тишины и воспѣвавшему мертвую неподвижность существованія въ одинокой обособленности. Конечно, эта аналогія дальше мотивовъ уединенія продолжена быть не можетъ, но характерно и это для Ницше, обнаруживая то нѣчто, что имѣетъ нѣкоторую близость къ „страху жизни“.

Говорить о томъ, что въ страницахъ Ницше звучитъ жизнебоязнь во всѣхъ ея оттѣнкахъ и во всей ея силѣ, — было бы равносильнымъ попыткѣ доказывать явно-грѣшачій противъ дѣйствительности парадоксъ. Но цѣлью настоящихъ строкъ было лишь указать *отношеніе* идей и творчества Ницше, вообще, къ могущественному мотиву „страха жизни“.

Творчество.

Очеркъ I.

I.

Въ возникающемъ порой представленіи звуки, краски лучи, шорохи, тѣни, движенья, запахи и вѣянья сливаются въ одно цѣлое, дающее жизнь этой переживаемой минуты и также чувство Жизни вообще, изначальной и безконечной.

Для того, чтобы выразить это неопредѣленное, темное и глубокое ощущеніе, въ которомъ, подобно рисункамъ Одилона Рэдона, смутно выдѣляются изъ тьмы чуть видныя очертанія образовъ, для того чтобы передать тайный ночной ужасъ, полное вспыхивающихъ грезъ очарованіе, отдаленность и пустынную тишину Одиночества, въ которомъ изъ самой тишины, изъ вечерняго спокойствія воздуха — пробуждаютъ жизнь смутные и слабые удары колокола, для того, чтобы выразить все это и стать лицомъ къ лицу съ жизнью своей такъ многообразно живущей души, — какое нужно сдѣлать усиліе, какія взять слова или скрѣпленныя разъ навсегда фразы, переливая въ нихъ свою жизнь, свое мгновеніе, свою смущенную или ярко очарованную душу?..

И о чемъ нужно сказать, чтобъ схватить именно то, чѣмъ опредѣляется все пережитое, въ чемъ затаена только что больно звенѣвшая струна чувства? Вотъ я дѣлаю усиліе, я напрягаюсь, я рассказываю, — и съ первымъ же словомъ попадаю на невѣрный топкій путь, затягивающій меня въ безнадежную и тоскливую трясину. Я хватаюсь за самое острое для меня: мое чувство, и пытаюсь прежде всего опредѣлить его тѣми или иными словами, пользуясь всѣмъ, что подверты-

вается мнѣ подь руку, какъ готовое, кѣмъ-то давно уже сдѣланное опредѣленіе. Я говорю: — „чувство мое было мучительно“... Я могу также сказать: „я былъ страшно испуганъ, я страдалъ, я мучился, я изнывалъ отъ боли... — Безплодно. Тотъ, кто слушаетъ меня, стоитъ не озаренный ни однимъ лучемъ самой жизни, которая лежитъ передъ каждымъ изъ насъ путемъ борьбы, тайны и мучительныхъ влеченій къ закрывающему вдали пространство прозрачному краю Неба. Передъ глазами слушающаго я не открылъ ни одной картины пережитого, а наоборотъ, — опустилъ предъ нимъ глухую завѣсу, и онъ ослѣпъ, и мои слова о моемъ счастье или ужасѣ для него мертвыя пустыя слова. Я самъ же воздвигъ стѣну между нимъ и мной, и мы оба слѣпы и глухи къ жизни каждаго изъ насъ...

Во времени и пространствѣ является намъ все, что дарить насъ тысячью сложныхъ и тайныхъ ощущеній. Для нашихъ глазъ нужны цвѣта, для слуха — краски, для обонянія — запахи. Міръ представляется намъ, какъ обозначилъ это Карлейль, — „въ одеждѣ“. Самое живое, самое страстное чувство, будучи обнаженнымъ, отвлеченно нагимъ, лишеннымъ земной, — красочной, цвѣтной и звуковой одежды, является непередаваемой и трудно мыслимой абстракціей, которую невозможно охватить словомъ и опредѣленіемъ.

II.

И вотъ уже наша первая формула готова. А безъ нея трудно обойтись, она — какъ вѣха, указывающая пройденный путь и опредѣляющая направленіе дальнѣйшаго.

Сущность ея такова: чувство „*рисуютъ*“, ему даютъ образъ, охватывая трудно уловимыя очертанія темнаго внутренняго ощущенія, опредѣляя его — какъ образъ земли, для того, чтобы изъ совокупности чисто внѣшнихъ ощущеній выдѣлить нѣчто, доступное лишь тайно-внутреннему безпредметному созерцанію.

Въ силу этого, творчествомъ является лишь то, въ чемъ внутренняя основа жизни, ея глубина, озаряемая для насъ чувствомъ, открывается самою же жизнью, воспроизведенной и отраженной поэтомъ. Какъ и у насъ передъ глазами, въ

творчествѣ поэта должно сіять свое огромное и пламенно золотое Солнце, съ его таинственнымъ даромъ тепла, свѣта и жизнотворности, должно высоко разстилаться голубое и вѣчно молчаливое Небо; играющій свѣжій вѣтеръ долженъ колыхать могучія вершины высокихъ деревьевъ зеленаго сада и, входя сквозь калитку высокой ограды въ этотъ особый чудный садъ, созданный тайной жизнью человѣческой души, мы должны почувствовать тамъ особый воздухъ, впитавшій въ себя прохладу водъ, ароматъ цвѣтовъ, запахъ травъ и листьевъ и влагу росъ... Мы не можемъ иначе чувствовать жизнь какъ въ ея „одеждѣ“, и то, что отличаетъ поэта отъ не поэта, есть именно способность облекать неуловимо прекрасное тѣло своей живой идеи, своего дрожащаго и волнующагося чувства въ одежду міра, знающаго самые разнообразныя покровы: зеленыхъ листьевъ для лѣса, желтыхъ колосьевъ для поля, изумрудныхъ травъ для рѣчныхъ прибрежій, золотистаго песка для береговыхъ пустынь моря...

Поэтъ облекаетъ тысячи душевныхъ переживаній одеждой красокъ, лучей, звуковъ и воздушныхъ вѣяній; онѣ предстаютъ намъ въ видѣ живыхъ бродящихъ по землѣ обликовъ... И земля дѣлается таинственной, и на жизнь льется сверху, съ неба ясный и вѣчный свѣтъ.

III.

Но даже взбираясь по этой „тропинкѣ жизни“ къ тихому одиночеству горныхъ вершинъ и неба, къ самому внутреннему и глубокому своему Я, зная уже, что все царственное богатство духовности можно закрѣпить цѣльнымъ земнымъ образомъ, вокругъ котораго, какъ воздухъ, струится и скользитъ это чувство, гдѣ же все-таки путь къ той исчерпывающей полнотѣ образовъ и къ тому несомнѣнному соотвѣтствію ихъ съ чувствомъ, которыя дали бы намъ истинную и живую жизнь въ творчествѣ?...

Книги истинныхъ мастеровъ, простыхъ, чистыхъ въ душѣ своей и первобытно мудрыхъ людей, открываютъ намъ это.

Двѣ истины относительно творчества озаряютъ весь путь труда этихъ сильныхъ людей. — Отреченіе и — вытекающая изъ него — произвольность, безыскусственность, безусиленность творчества.

IV.

Карлейль и Рескинъ, — оба въ своихъ книгахъ много разъ упоминали о честности различныхъ мастеровъ искусства. Честность. Въ данномъ случаѣ это слово какъ нельзя болѣе вѣрно и нужно. Быть честнымъ поэту и художнику, — это значитъ быть прежде всего искреннимъ, быть вѣрнымъ своей душѣ, своей жизни, ибо въ творествѣ они раскрываютъ, они стремятся исчерпать всю полноту и все богатство своей внутренней жизни. Для того, чтобы слово было значительно, для того, чтобы ему вѣрили и шли его слушать, нужно, чтобы это слово было произнесено съ одной единственной цѣлью: выразить тайное внутреннее переживаніе, взять изъ себя маленькій свѣтъ и поднять его здѣсь — на землѣ, чтобы онъ сіялъ во тьмѣ. Быть такимъ простымъ, такимъ искреннимъ, такимъ честнымъ, какъ Святой Францискъ, какъ его художникъ Джіотто, какъ Фіезоле, какъ Ботичелли, какъ тотъ монахъ, что въ своей кельѣ за работой надъ ликомъ Мадонны всей жизнью своей исходилъ въ благоговѣнны и счастья творчества, не ждалъ конца, не удивлялся своему искусству, но весь жилъ только просвѣтляющей его работой, — такимъ долженъ быть мастеръ по Рескину.

И онъ, этотъ работникъ Бога, инымъ быть и не можетъ. Должно имѣть прежде всего въ виду *абсолютную безцѣльность творчества*, которая есть въ то же время и безкорыстность его. Безцѣльность въ смыслѣ отсутствія житейской практической цѣли, которая сегодня же или завтра, будучи достигнутой, дастъ покой, радость или даже высшее наслажденіе духа. Не можетъ быть торга здѣсь — въ области живого внутренняго возсознанія. Въ глубинѣ его цѣль есть, но *цѣль не лично наша*, а та, которая соединяетъ частную духовность единичнаго сознанія съ всеобщимъ, съ всесозданнымъ. Въ этомъ лежитъ цѣль, о которой творящій не мыслить, ибо весь сполна захваченъ самимъ процессомъ раскрытія, изливанія своей познавшей жизнь души. И есть примѣръ, раскрывающій съ абсолютной точностью правду сказаннаго. Я разумѣю молящагося.

Молиться могутъ не всѣ. И я буду говорить о немногихъ. Вотъ онъ стоитъ, весь какъ бы отданный или отдавшійся одному порыву, одному устремленію, окаменѣвшій въ

страшномъ усиліи духа подняться, войти въ ясное и полное общеніе съ Тѣмъ, Кому открываетъ онъ теперь свою темную изъѣденную жизнью человѣческую душу. Минуту, двѣ или двадцать простоить молящійся на молитвѣ, но въ это время произвольнаго раскрытія души, когда она тихо смотритъ вопрошающими глазами на Бога и болитъ, и кровоточится, и изливаетъ изъ себя кровь, нанесенную ударами, слезы, вызванныя болью, и силится приподняться изъ-подъ темнаго каменнаго бремени, въ это время — что, кромѣ молитвы, кромѣ одного смутнаго, но сильнаго чувства, живетъ въ душѣ человѣка?.. Думаетъ-ли онъ о результатѣ мольбы?.. О помощи? О благахъ жизни?.. Мольба его тогда не была бы той истинной поднимающей душу молитвой, о которой я говорю. Она не дала бы ни одной минуты силы и освобожденія.

Я утверждаю, что, какъ молитва есть произвольное, внѣ всякихъ сознательныхъ усилій лежащее поднятіе души человѣка къ Богу, какъ кровь по закону жизни льется изъ раны, какъ нанесеніе ея сопровождается чувствомъ боли, — такъ творчество человѣческаго духа, истинное творчество, есть актъ, обусловленный не личными усилями нашими, но вполнѣ произвольный, котораго нельзя по прихоти ни вызвать, ни задержать, и сущность котораго состоитъ въ обнаруженіи истинной Божественной цѣнности жизни, достигнутой въ минуты особо яснаго чувствованія и особой жизненности сознанія.

Самымъ чистымъ творцомъ съ этой точки зрѣнія является наиболѣе чуткій къ жизни, наиболѣе близкій къ природѣ и небу, наиболѣе простой, чистый и ясный въ своемъ сознаніи человѣкъ. И поэтому здѣсь прежде всего слѣдуетъ назвать Святого Франциска Ассизскаго. Въ жизни своей онъ проявилъ настоящее творчество духа тѣмъ, что все озарилъ первой святостью сознанія вступающаго въ жизнь ребенка и на все взглянулъ его ясными и чистыми глазами. И міръ онъ видѣлъ святымъ и созданнымъ въ необыкновенной красотѣ. Ранней весной глубокая черная влажная земля рождаетъ хрупкіе и нѣжные ростки травъ, и Святой ходилъ между ними, не касаясь ихъ ногой, глядя на нихъ и, можетъ быть, осторожно трогая руками. Въ голубой прозрачности трепетали тонкія зеленѣющія вѣтви. Маленькій бѣлый мотылекъ взви-

вался изъ травъ и утопаль въ полуденномъ воздухѣ, когда Францискъ шелъ полемъ въ городъ за подаянiемъ. Въ лѣсу, между узлистыми корнями, прорылъ пахучій слой опавшихъ листьевъ маленькiй, стеклянно-синiй холодный ручей и катить свою чистую журчащую ленту съ дробнымъ и прозрачнымъ звономъ. Онъ жилъ, этотъ ручей, здѣсь—въ темно-зеленой чащѣ, между сѣрыми стволами и корнями, и Святой, присѣвъ на траву, слушалъ его говоръ и видѣлъ жизнь ручья, какъ онъ видѣлъ жизнь всего созданнаго въ мiрѣ. Именно въ этомъ и вся особенность его изумительной чуткости. Въ его сознанiи отражалась ясно и ровно жизнь всего,—пчелъ, травъ, лучей, вѣтра, деревьевъ, цвѣтовъ, звѣрей и птицъ... И человекъ былъ такъ же, какъ и всѣ созданные Богомъ, и жилъ со всѣми такъ, какъ нѣкогда онъ жилъ въ раю. Святой Францискъ принесъ съ собой къ намъ на землю сознанiе безмятежнаго обитателя рая. И на землѣ этотъ нищiй жилъ, какъ въ раю, потому что раемъ разстилался вокругъ него мiръ, созданный Богомъ. Только тамъ человекъ могъ въ своемъ сознанiи быть настолько единымъ со всѣмъ созданнымъ Богомъ, чтобы обратиться съ открытой и ясной рѣчью къ звѣздамъ, птицамъ, травамъ и животнымъ. И въ этой невозмутимой кристалльности сознанiя лежитъ и залогъ свободного творчества, т.-е. полнаго, исчерпывающаго раскрытiя всего, что таинственно создается въ его тайно живущей душѣ. Францискъ ясенъ и простъ. Онъ знаетъ высшiя минуты просвѣтленiя, Экстаза, когда онъ близко подходитъ къ Вѣчному Сiяющему Христу и прiобщается къ этой Вѣчности, освобождаясь отъ одеждъ временнаго и условнаго существованiя, и онъ любилъ уходить въ такiя минуты въ уединенiе лѣсныхъ чащъ и своей тихой и бѣдной кельи. Но тамъ совершалось творчество уже не земное и не для земли. Тамъ было полное отрѣшенiе отъ земли. А когда весеннiй день прикасался своимъ голубымъ сiяньемъ къ его дѣтски ликующей душѣ и наполнялъ ее чистой радостью жизни подъ небомъ и солнцемъ, уста Франциска открывались и онъ произносилъ свои славословія, свои молитвы, открывалъ свою радостно трепещущую душу мгновенно, словно изливая переполняющую ее священную влагу, не думая о мѣстѣ и времени, покорный Божественному закону произвольнаго творчества, какъ птицы и звѣри.

Это не значитъ унижать гордость чловѣка — его творчество, приравнивая созданіе „Божественной Комедіи“ или стиховъ Пушкина къ выдѣленію жемчужины или коралла. И жемчужина, и „Божественная Комедія“ создаются въ одинаковой абсолютной обусловленности, согласно одному и тому же закону.

И если мы вспомнимъ нѣкоторыя подмѣченныя поэтами черты изъ психологіи творчества, то придемъ къ тому же. Мы увидимъ, что тогда, когда производится созданіе извѣстнаго труда, когда авторъ черпаетъ изъ себя, выносить изъ своей духовной созидающей лабораторіи все внутренне созданное имъ,—его работа вмѣщаетъ въ себѣ весь кругъ его мыслей, идей, впечатлѣній, захватывая всю его душу... Вѣдь это—работа самой его жизни, въ ней опредѣляется идеальный обликъ всего пережитаго и выношеннаго душой. Въ процессѣ этой работы онъ свободенъ отъ всего чуждаго его душѣ. Исполненный обиліемъ и силой живущей въ немъ жизни, онъ не столько созидаетъ, сколько переживаетъ духовный процессъ, и *самое творчество*, мнѣ кажется, есть *не столько трудъ, созиданіе, сколько—переживаніе*. Самая легкость и свобода, сопутствовавшія нерѣдко созданію истинно гениальныхъ произведеній, говорятъ о нѣкоемъ руководствѣ во время этой безусленной и въ то же время дивной работы.

У насъ есть существенно глубокое опредѣленіе творческаго момента, данное Пушкинымъ. Онъ такъ опредѣляетъ это:

Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ, и ищетъ,—*какъ во снѣ*,
Излиться наконецъ, свободнымъ проявленьемъ...

Я подчеркнулъ: „какъ во снѣ“. Это совпадаетъ съ моимъ выраженіемъ:—*непроизвольность творчества*. И это такъ тонко, и такъ полно выясняетъ всю таинственность процесса. Сонъ, внутренняя и глубоко затаенная жизнь души, рождающая свои образы, свою вѣчную и яркую дѣйствительность, „ищетъ излиться“, найти свое проявленіе во внѣ... И, объятый ею, поэтъ, переходя изъ одного міра въ другой, въ которомъ два разныхъ свѣта, бродитъ—какъ ослѣпленный, находя выходъ своему внутреннему только при тайномъ руководи-

тельствѣ, подвластный и покорный своей жизни, своему чувству и находя это руководство только при чуткомъ прислушиваньи къ той вѣчно сущей жизни. Вспомнимъ почти забытое теперь старое слово—Вдохновеніе. Оно указываетъ на то же. О Вдохновеніи, между прочимъ, писалъ Ницше. Онъ опредѣлялъ его, какъ внезапно озаряющую насъ опьяненность прекрасной и глубокой работы. Является необычайная проникновенность взгляда, душевная чуткость къ тайнымъ вѣяніямъ, раскрывающимъ двери Бытія; сами внезапно озаряются образы и озаряютъ жизнь; непроизвольно и легко стекаются единственно вѣрныя слова... Такъ опредѣляетъ Ницше черты самого Вдохновенія, но психологию поэта, руководимаго имъ, онъ не раскрываетъ. Чуткій взглядъ мыслителя не могъ бы не остановиться на одной самой характерной особенности этихъ переживаній. Особенность эта—полный безраздѣльный захватъ автора своимъ „лирическимъ волненіемъ“, полная отдача себя молитвѣ, въ душѣ рожденной жизни, образамъ этого внутри насъ расцвѣтшаго міра... Кто не способенъ на такую отдачу себя во власть мощному приливу творчества, кто не живетъ имъ просто—какъ минутой жизни, въ самомъ ея теченіи, забывая себя, опустошая свою душу, умерщвляя ее, чтобы вновь найти ее, тотъ не художникъ и никогда имъ не будетъ.

Къ этому сводятся и отреченіе, и непроизвольность творчества. И то, и другое тѣсно слиты вмѣстѣ.

Быть творцомъ, быть создателемъ—на это нужно многое. Великая и простая душа должна принять на себя большое, трудное бремя жизни. Дѣтски смиренные тихіе глаза его обращены открыто и прямо на все, что лежитъ вокругъ тропы его жизни, и самому Богу онъ также тихо и просто посмотритъ въ глаза. И одиночество такого человѣка страшно своей глубиной, своей полной пустынностью и почти мертвой затаившейся тишиной. Такое одиночество вынесли бы немногіе. Оно, какъ желѣзное бремя, ложится на душу и глухо давить ее. Зародившіеся въ глубинѣ ея ростки жизни онъ тихо и сокровенно носить въ себѣ. И вотъ—расцвѣтъ, полный и пышный расцвѣтъ, время полуденное, время зрѣлости и созрѣванія... И тогда душа его раскрывается, „трепещетъ и звучитъ“ и, „какъ во снѣ“, ищетъ излиться „свободнымъ“ проявленіемъ.

Слово—свободный—здѣсь не противорѣчитъ слову—обусловленность. Ибо разумѣется здѣсь подъ словомъ „свобода“ та полная покорность своему внутреннему, своей Жизни, при которой раскрытіе этой жизни происходитъ съ абсолютной полнотой, безъ задержки, безъ преграды со стороны чего-либо внѣшняго, чуждаго духовной сущности поэта.

Въ особенности я настаиваю на томъ, что художникъ, создающій свой трудъ и входящій въ соприкасаніе „мірамъ инымъ“, не ищетъ и не хочетъ сдѣлать свое произведеніе какъ можно лучше, красивѣй, величественнѣй и прекраснѣй. Усилія къ этому повели бы къ лжи, къ страшному грѣху противъ Святаго Духа: созданіе поэта было бы искажено и обезображено. Ибо — какъ относительно содержанія, такъ и формы созданія, ясна полная обусловленность и того, и другого самимъ чувствомъ, самой жизнью поэта. Нужно быть вѣрнымъ, нужно быть чутко правдивымъ и, какъ древніе мастера, совершенно подобнымъ свѣтлому и спокойному озеру въ его способности отраженія. Потому что большей красоты, чѣмъ та, которая создана вокругъ насъ не нами, и которую порой озаряетъ для насъ чей-то внезапно падающій въ наше сознаніе лучъ, создать нельзя. И усилія, личныя сознательныя усилія поэта будутъ означать только одно: что онъ сталъ глухъ и слѣпъ къ жизни, раскрывающейся въ свѣтлыхъ пространствахъ созерцанія, и сталъ гранить и отдѣлывать фальшивые камни поддѣльнаго увлеченія. Потому что для выраженія извѣстнаго чувства можетъ быть только лишь одно сочетание словъ и одинъ образъ, съ окончательной опредѣленностью передающій это чувство. Истинный поэтъ не создаетъ красивыхъ страницъ, но отражаетъ міръ и жизнь, какъ они представляются единичному сознанію. Его слово—не слово красоты, но слово жизни, слово чувства и сознанія. Всѣ великіе поэты — Пушкинъ, Гете, Микель - Анджело и Шелли, — были велики изумительной для насъ ясностью своего созерцанія и близостью ихъ къ Вѣчной правдѣ созданнаго.

V.

Путь къ отреченію... Такого пути—нѣтъ. Снова и снова—сознательныя личныя усилія не ведутъ ни къ чему. Создать въ себѣ поэта нельзя. Возможность такой нравственной силы

и высоты, какую предполагаетъ способность отреченія, дается природой, опредѣляющей основными чертами душевнаго склада призваніе жизни человѣка. И высшая мудрость сказывается именно въ этомъ. По завѣту Евангелія: имущему дастся, а отъ неимущаго отыметъ. Тотъ, кто богатъ правдой и чистой силой души, кто смотритъ на міръ и жизнь открытыми и ясно видящими глазами, тотъ надѣленъ еще и чуднымъ даромъ создавать жизнь въ жизни, закрѣпляютъ текуція мгновенія въ неподвижности творческихъ отраженій и *даютъ* ихъ человѣчеству, какъ *новое орудіе Познанія и Освобожденія*.

Конечная цѣль творчества, если ужъ говорить о ней, лежитъ *только въ этомъ*. И самое существенное изъ творчества всѣхъ могучихъ лириковъ, быть можетъ, сведется къ одному и тому же.

Какъ органъ зрѣнія, самъ по себѣ, безъ усилія сознанія, почти безсиленъ въ воспріятіи цвѣтовыхъ впечатлѣній, безсиленъ по своимъ результатамъ, такъ какъ возникшее зрительное впечатлѣніе промелькнуло безъ всякаго слѣда для сознанія,—такъ и для жизни вообще—лежащій передъ нами міръ, со всей его красотой и печатью Божескаго творенія, пребываетъ для насъ мертвъ и темень до тѣхъ поръ, пока не озаритъ его живой лучъ вдохновеннаго озаренія.

Лучъ падаетъ на міръ, озаряетъ его въ текущемъ мгновеніи и это *мгновеніе поэтъ закрѣпляетъ на вѣчность*. Изъ тайныхъ внутреннихъ областей скрытыхъ, глубоко волнующихъ душевныхъ воспріятій, онъ приноситъ его въ міръ и даетъ почувствовать Божественность, Красоту и Тайну жизни.

И такъ — изъ совокупности неподвижныхъ художественныхъ отраженій, выразившихъ Вѣчное въ мгновеніи, для насъ озаряется Міръ, какъ онъ созданъ Богомъ изначала и какъ онъ живетъ, а не только въ сухомъ и мертвомъ круговоротѣ дѣловыхъ и торгашескихъ сношеній.

Но чистыхъ отраженій такого рода мы имѣемъ немного. До сихъ поръ великіе поэты бросали ихъ намъ только попутно.

„Человѣческое, слишкомъ человѣческое“ было сильно въ нихъ.

И думается, что Искусство Будущаго, свобода котораго будетъ все полнѣй и строже, дастъ намъ дивные образцы именно такихъ созданій, какъ единственно сильныхъ орудій Познанія и Освобожденія.

Эту главу слѣдовало бы назвать „Бодлэръ и свобода творчества“.

Изъ лирическихъ поэтовъ всѣхъ странъ я не знаю ни одного, который бы такъ широко и свободно пользовался тѣмъ матеріаломъ неуловимо тайныхъ, глубоко внутреннихъ переживаній, которыя даетъ намъ духовный, богатый чистымъ творчествомъ міръ, огражденный отъ дневной суетной дѣйствительности какъ бы высокой каменной оградой. Въ этомъ смыслѣ Бодлэръ является и самымъ истиннымъ и сильнымъ лирикомъ, ибо ни одного образа внѣшней дѣйствительности онъ не взялъ самого по себѣ—въ объективномъ воспроизведеніи, но касается его лишь какъ возбудителя личной, сильно повышенной, нервной жизни. Бодлэръ отличается необычайно острымъ прислушиваньемъ ко всему чуть слышно возникающему въ его болѣзненно страстной къ жизни душѣ. И еще одна удивительная особенность этого художника: въ натурѣ его былъ такой богатый запасъ жизненности, она такъ надѣлена была остротою чувствъ, интенсивностью воспріятій, утонченной сложностью переживаній, что каждый мельчайшій случай дня или ночи, вызывающій мгновенное цвѣтовое или звуковое впечатлѣніе, въ мозгу его мгновенно рождалъ цѣльный образъ жизни, и душу поэта охватывало чувство жизни, соответствующее данной картинѣ или образу,—чувство жизни, которое окружаетъ воспроизведенный уголокъ земли, какъ пребывающая вокругъ него атмосфера.

Это—особенность поэта, особенность чистѣйшаго лирика, представляющаго собой благородный музыкальный инструментъ, чуткій къ тончайшему касанію и дающій въ отвѣтъ на него живой и выразительно гармоничный звукъ. О, въ этомъ отношеніи творческая мощь Бодлэра была поразительная и, спѣшу добавить, совершенно произвольная, вполне обусловленная артистическими особенностями душевнаго склада этого человѣка. Въ данномъ случаѣ произвольность творчества была такая же, какъ и произвольность самихъ переживаній.

— Вотъ раздается стукъ падающихъ дровъ на парижскую мостовую. За окномъ въ своей комнатѣ поэтъ слышитъ это, и вотъ—онъ чувствуетъ, онъ видитъ—Осень... Жизнь исто-

щается, близится къ концу, никнетъ, измученная и усталая!.. „моя душа, какъ старая башня, подъ ударами дрожить“... Гробовщикъ спѣшитъ забить гробъ и уйти“...

Или—„маленькій бѣлый парусъ, дрожащій на горизонтѣ“,—и снова—жизнь, ея открывающаяся даль, страна чистаго прозрачнаго воздуха, гдѣ томительное очарованіе вечерней безмятежной усталости вѣчно вѣетъ надъ землей и надъ душой „мелодіей гробницъ“, покоемъ Красоты и Освобожденія... Флаконъ, пахнувшій духами, солнечный зной въ лѣтній полдень, туманный дождливый вечеръ, шумное грязное рабочее движеніе, музыка кабаковъ, тоскливый гулъ органа, звонъ посуды, пьянство, грубый удушливый развратъ, весь ужасъ жизни, надъ которой „дьяволы шныряютъ, рыщутъ, нюхаютъ, и выются, и стучатся въ ставни“,—каждое впечатлѣніе, прикасаясь къ душѣ поэта, невольно воспроизводитъ въ немъ одну изъ разнообразнѣйшихъ формъ жизни, со всѣмъ укладомъ ея и со всѣми особенностями непосредственныхъ переживаній.

— Или разсвѣтъ, Бѣлый Тихій Геній, безшумно станетъ у окна,—идеаль Чистоты и Утренней Радости, озаривъ грязь и тьму, и ужасъ жизни.

Каждый звукъ и шорохъ, и вѣянье открываютъ внезапно поэту двери Новой страны и Новой жизни, и поэтъ входитъ туда и живетъ тамъ, проникаясь всей силой и свѣжестью, и остротой жизненныхъ чувствъ, и воспроизводя ихъ въ образахъ своихъ отраженій. Для него чувство это — образъ, чувство это—картина жизни.

Поэтъ утромъ, въ туманѣ и тускломъ свѣтѣ, идетъ по мокрымъ плитамъ парижской улицы, еще сонной, еще тихой, съ ея неподвижными громадами домовъ. И взглядъ его падаетъ на открытую витрину книжнаго магазина и онъ видитъ на ветхой обложкѣ старой книги виньетту: Смерть — земледѣлецъ.

И внезапно, въ мгновеніе, душа поэта погружается въ возникающую въ немъ жизнь, открываетъ ея тихія двери, и онъ входитъ и видитъ:—за гранью жизни, на землѣ, лежащей тамъ — за склономъ Неба, Остовъ, молчаливый и строгій, угрюмый рабочій, тихій земледѣлецъ, вдавливая ногой острые края сѣрой стальной лопаты въ мягкую сырую землю. И ко-

мья ея, черные и влажные, лежатъ у ногъ остова, и свѣтлый синій воздухъ почти касается ихъ своей нѣжной грудью.

О, тихая туманная страна, гдѣ земля бесконечно открыта, гдѣ въ полѣ, молча, работаетъ Смерть... Поэтъ живетъ въ ней, и чувство безграничности пустынныхъ зеленыхъ пространствъ, гдѣ живетъ и работаетъ Смерть, чувство особой слитой со смертью и обвѣянной тайной тишиной жизни, онъ приноситъ и закрѣпляетъ въ строкахъ.

Неистошима, бесконечно разнообразная способность жизни, исключительное творчество ея, изумительный даръ силы, посредствомъ которой поэтъ „куетъ ключи“, открывающіе двери¹ внутреннихъ, бесконечныхъ, хотя и мгновенныхъ переживаній... И вмѣстѣ съ этой особенностью слита другая: способность всеобщаго оживотворенія. Все—живо, все чувствуетъ—какъ живущее, тайно чувствующее, входящее въ эту колоссальность живого процесса жизни...

Но для того, чтобы исключительное богатство души не было для внѣшней жизни мертвымъ, нужна была та чуткость, съ какой поэтъ проникалъ въ свою тихую внутреннюю жизнь и очерчивалъ тонкими контурами ея неувимые образы, и нужна была еще та, въ насъ-же живущая побудительная сила, тотъ тайный руководитель, который настоятельно зоветъ взглядъ и слухъ поэта къ открывающейся въ глубинѣ его жизни и заставляетъ его черпать оттуда содержаніе творчества.

Свобода у Бодлэра, какъ и у всякаго истиннаго поэта, есть свобода слѣдованія внутреннему категорическому императиву, *свобода какъ вѣрность своей душѣ*, своей жизни, благодаря чему въ творествѣ является исчерпывающая полнота ихъ отраженій.

Сентиментальные поэты 30-хъ годовъ называли поэта „Эоловой арфой“. Это—вѣрный образъ. Нужно обладать чуткими и тонкими струнами, нужно быть тамъ, на вершинахъ высокихъ деревьевъ, въ лазури воздуха, нужно быть подвластнымъ мельчайшему вѣянью вѣтра жизни, нужно звенѣть нѣжнымъ, полнымъ скрытаго живого очарованія звукомъ...

Форма поэтическихъ произведеній.

Она—въ полной зависимости отъ содержанія. Она должна быть единственно вѣрной по отношенію къ извѣстному произведенію и, слѣдовательно, вполнѣ передающей необходимое; какъ отзвукъ боли можетъ быть только одинъ, выражающій извѣстнымъ оттѣнкомъ характеръ ея.

И форма эта диктуется чувствомъ, она predetermined той сложностью переживаній, совокупность которыхъ, будучи отраженной, дастъ поэту романъ или философскій трактатъ. Содержаніе задуманной вещи само найдетъ свою единственно необходимую форму, столь тѣсно слитую съ ней, что въ ней, въ этой формѣ истинно-поэтическаго созданія, нѣтъ ничего, что не было бы въ то же время и содержаніемъ. Все одухотворяется живымъ чувствомъ, все проникается имъ, и мы слышимъ его даже въ сочетаніи словъ, которое тоже обусловлено передаваемымъ.

Поэтому каждый поэтъ, создающій свое живое созданіе, приноситъ съ нимъ въ міръ и новые приемы творчества, и новую форму передачи. И какъ бы эта новая форма поэзіи ни поражала своей новизной, мало того, какъ бы она ни казалась дикой, нарушающей самыя основныя требованія нашихъ сложившихся относительно ея теорій, но если только она продиктована самымъ чувствомъ, если она находится въ полномъ согласіи съ тѣмъ внутреннимъ, что выражается поэтомъ, если ея новизна обусловлена самымъ характеромъ создаваемой вещи, то она имѣетъ полное и несомнѣнное право на существованіе.

И потому дикими и изумительными кажутся по отношенію къ свободному творчеству тѣ преднамѣренныя рамки, которыя создаются родами и видами поэтическихъ произведеній.

Онѣ заставляютъ ломать, насиловать и искривлять чувство и жизнь для того, чтобы втиснуть ихъ въ условія этихъ преднамѣренно выбранныхъ формъ для творчества.

Необходимо только одно: *дать жизнь внутреннему во внешнемъ, какъ—это диктуется самой наполняющей насъ жизнью.* Только тогда, когда произведенія поэзіи будутъ не ювелирными, изящно отдѣланными вещицами, на соз-

даніе которыхъ тратятся чисто внѣшнее мастерство и ловкость человѣческихъ рукъ, когда поэзія станетъ дѣломъ самой жизни, лучшимъ дѣломъ жизни, только тогда она будетъ освобождена отъ тѣхъ желѣзныхъ кандаловъ, которыми насиліе, созданное человѣческой слѣпотой, отяготило Божественную мысль и вдохновеніе поэта.

Я вижу время, когда все то, что составляетъ у насъ теперь содержаніе такъ называемой Теоріи Словесности, будетъ выброшено, какъ негодный старый хламъ, когда будетъ создана совершенно иная теоретическая система, не насилующая творчества, но продиктованная имъ, отличающаяся особенностью безконечнаго расширенія въ зависимости отъ новыхъ приемовъ и новыхъ формъ, создаваемыхъ великими мастерами.

Творчество.

Очеркъ II.

I.

У Шницлера герой его одноактной пьесы — Георгъ Мерклинъ — говоритъ:

— „Я просто вышвырнулъ свой гобой въ окно. Истинный художникъ никогда не бываетъ способенъ на что-либо. Ему ничего внѣ своей души не нужно“.

По пьесѣ, Мерклинъ — цѣльная, свободная и сильная натура. Онъ надѣленъ могучей силой жизненности. И именно въ этой его особенности лежитъ объясненіе приведеннаго парадокса.

— «сли ты живешь, а не вяло прозябаешь, если въ душу твою вливается исключительное обиліе жизнеощущеній и ты, чуткій, подвластный мельчайшему вѣянію, отдаешься ихъ наплыву, то возможно-ли для тебя выйти изъ этого живого потока ощущеній для того, чтобы подсѣсть къ столу и трудиться надъ художественными неподвижными отраженіями этихъ пролетѣвшихъ мгновеній?»

Вѣдь что такое по Мерклину художникъ? Художникъ — это самый живой изъ людей. «сли онъ далъ намъ такое волнующее своей печальной красотой изображеніе вечерней полевой дали, или березки, трепещущей сквозной листвою въ прозрачномъ утреннемъ воздухѣ, то не вслѣдствіе своего чисто внѣшняго мастерства въ обладаніи рисункомъ, ибо самое-то это мастерство тоже кое чѣмъ обусловлено, но прежде всего потому, что онъ могъ съ необычайной силой и остротой почувствовать и это поле, и эту березку сильнѣй, чѣмъ это

могли бы сдѣлать мы... Жизненность же природы не можетъ быть, такъ сказать частной, т. е. проявляться только въ отношеніи къ чему-либо одному въ мірѣ; и зрѣніе, и слухъ, и вниманіе художника должны быть открыты каждому солнечному лучу и каждому крику играющаго ребенка...

Прежде чѣмъ поэтъ явится для насъ авторомъ такихъ-то произведеній, онъ, вслѣдствіе особой острой воспримчивости своей организаціи, представляетъ собою какъ бы чистѣйшее ощущеніе жизни... И не только, конечно, въ томъ возвышенномъ и исключительномъ, что когда-то отводилось въ обладаніе поэта, но во всемъ, что дѣлаетъ жизнь яркой или скучной, страшной или величественной...

Имѣй живую душу, — вотъ наше первое требованіе къ поэту; пусть она по своей способности отраженія будетъ подобна горному озеру, на поверхности котораго видна тѣнь мельчайшей вѣточки, тогда и ни одно движеніе челоуѣческой души не ускользнетъ отъ твоей воспримчивости.

Отдавшись жизни, какъ жизни, а не какъ объекту своихъ художественныхъ воспроизведеній, поэтъ будетъ и сильнѣй и правдивѣй въ своихъ ощущеніяхъ. Ибо нельзя чувствовать что-либо съ той или другой цѣлью, если только не ввѣряться самообману; возможно только одно: совершенно отдаться чувству чистому отъ какихъ бы то ни было цѣлей. Именно эту яркую способность переживанія предполагаемъ мы въ художникѣ.

— Будь не тѣмъ, кто пишетъ стихи, но кто живетъ и чувствуетъ жизнь“. По алой полоскѣ занимающейся зари скользитъ равнодушный взглядъ дѣльца, вставшаго съ разсвѣтомъ для спѣшной торговой сдѣлки, и на ту же зарю глядитъ поэтъ. Но не отъ челоуѣка дѣла, торга и расчета хотимъ мы что-либо услышать объ утреннемъ сіяньи, но отъ поэта, ибо въ послѣднемъ видимъ ту прозрачную ясность, которая одна можетъ дать чистыя и вѣрныя отраженія жизни.

Въ сущности, именно это предполагаетъ и Мерклинъ. — Выбрось, скажетъ онъ, свой гобой за окно, чтобы на эту полоску зари ты могъ смотрѣть глазами не труженика, ищущаго во всемъ предметъ воспроизведенія, но глазами самого чувства, которому безраздѣльно ты отдаешь это текущее мгновеніе, ибо только послѣ такого полного и чистаго ощущенія и останется въ тебѣ ясный образъ видимаго...

Итакъ—прежде всего — жизнь. Но Мерклинь говоритъ: только жизнь. Больше ничего, кромѣ жизни.

— Предпочтеть-ли художникъ, сидя въ своей комнатѣ у стола, писать о молодой матери, несущей по полю, между двумя рядами высокой ржи, ребенка, или же выйдетъ самъ подъ солнце, въ поле, и близко взглянетъ на свѣтлые глаза женщины и увидитъ, какъ полевой вѣтеръ обвѣваетъ мягкіе волоса ребенка?.. Мерклинь скажетъ: здѣсь не можетъ быть и рѣчи о выборѣ: художникъ швырнетъ свою бумагу подъ столъ и выйдетъ въ поле.

Какъ бы ярко ни могъ онъ нарисовать и эту женщину, и колосья ржи, и солнечный свѣтъ, и глаза ребенка, но сила жизни, радость жизни позовутъ его изъ рабочаго кабинета въ поле, потому что собственно творчество, да, настоящее творчество будетъ именно тамъ, въ полѣ, а не здѣсь — за столомъ. Вѣдь, имѣя въ виду самое обычное пониманіе творчества, какъ передачу внутренняго во внѣшнемъ посредствомъ художественнаго образа въ словѣ или на полотнѣ, ясно, что въ самой-то передачѣ совершается только чисто внѣшняя работа, для которой необходимо нѣкое условное мастерство, а что творчество настоящее совершалось тогда, когда возникло въ душѣ художника все то, что теперь станетъ онъ передавать словомъ. Итакъ, даже съ обычной, не Мерклиновской, точки зрѣнія видно, что собственно творчество есть переживание и переработка жизненныхъ ощущеній и что вся цѣнность и глубина заключаются не въ томъ, что будетъ какъ бы искусственно создано поэтомъ въ его работѣ, но въ томъ одномъ, что произвольно вошло въ его сознание въ ощущеніяхъ жизни. Недаромъ же истинные поэты, жалуясь на „муку слова“, на невозможность исчерпать въ передачѣ свою внутреннюю жизнь, тѣмъ самымъ признавали, что ихъ работа за письменнымъ столомъ не есть собственно творчество, но лишь усилія передачи того, что возникло уже и живетъ въ душѣ. Такъ что въ основѣ Мерклиновскаго афоризма лежитъ несомнѣнная истина. Теперь остается вопросъ: куда перенести центръ тяжести, чему придать главную цѣнность: собственно творчеству ли, которое есть глубоко-внутреннее, интимно-личное дѣло художника, или же его труду, его мастерству, благодаря которому онъ богатство личныхъ переживаній дѣлаетъ достояніемъ всѣхъ?

Георгъ Мерклинъ это рѣшаетъ заявленіемъ: я выбросилъ свой гобой за окно. Художнику ничего внѣ своей души не нужно.

Здѣсь уже не можетъ быть рѣчи объ обособленности и замкнутости поэта. Онъ не уходитъ отъ жизни, не замыкается отъ нея въ свой узкій чисто-человѣческій мірокъ, наоборотъ,— онъ жизни-то открываетъ всю свою душу, онъ весь отдается ей, ея свѣту, ея воздуху, ея тьмѣ, ея звукамъ и молчанію.. Онъ ловитъ и голосъ ребенка, и колыханье травъ, и стонъ больного... Онъ жизни открытъ, но отъ бумаги, отъ рабочаго стола отворачивается, какъ отъ мертвечины... Георгъ Мерклинъ выбросилъ свой гобой за окно и съ тѣхъ поръ скитается свободный, какъ вѣтеръ и какъ никогда — полный чистѣйшаго ощущенія жизни. Правда, въ модномъ журналѣ не появятся его поэмы или философская лирика и въ литературномъ мірѣ имя Георга Мерклина незамѣтно исчезнетъ, но поэту, читающему передъ многочисленной аудиторіей свой новый рефератъ, на который потрачено было три дня усиленной работы, Мерклинъ въ двухъ фразахъ дастъ такое яркое представленіе своей свѣжей и сильной жизни, что на того повѣетъ воздухомъ полей, лѣсовъ и рѣкъ.—Вы здѣсь сидите за столомъ и пишите о полевыхъ травахъ, съ которыхъ утренній вѣтеръ отряхаетъ капельки росы, а тамъ— за городомъ, далеко, далеко, они лежатъ, эти широкія, эти пустынные, эти тихія поля... Они лежатъ, они живутъ своей пустынной жизнью, но развѣ вы входили въ эту жизнь всѣмъ своимъ тѣломъ и всей душой, развѣ вы стояли передъ этой безконечной пустыней и глядѣли въ глаза ей и чувствовали погружающее васъ въ какую-то холодную глубину успокоеніе? Я только что оттуда—и въ моей одеждѣ, въ моихъ волосахъ—запахъ ея сочныхъ травъ, свѣжесть полевого вѣтра и влага ея обильной росы... Нужно жить, скажетъ Мерклинъ, а вы пишете... Но, скажите, что же вы можете написать, если вы не живете?..

II.

Въ этой послѣдней фразѣ передъ нами снова встаетъ трудно разрѣшимая дилемма. Писать можно только живя. Но

чтобы жить, по Мерклину, нужно ручку (гобой) выбросить за окно. Писать же и жить—значить свои дни и мѣсяцы отдавать не жизни, но работѣ, и на это время закрывать себя отъ текущей жизни, уходить отъ нея во все то, что было уже пережито, прекращая возможность переживанія новыхъ. Но вѣдь это—явное насиліе надъ душой и жизнью художника... И, кромѣ того, возможно ли оно для истиннаго художника?..

Георгъ Мерклинъ скажетъ: нѣтъ, невозможно. Невозможно по произволу выбрать мгновеніе и сказать: довольно; до сихъ поръ я жилъ, теперь я буду не жить, но работать; и въ особенности это невозможно для того, кого мы называемъ живымъ по преимуществу — поэта. Жить днемъ вчерашнимъ, закрыть свое око для того солнечнаго свѣта, который сіяетъ сегодня, для вѣтра, который въ это мгновенье шумитъ въ вѣтвяхъ дерева близъ моего дома, для дѣвушки, которая могла сказать мнѣ сегодня свое—люблю... Жить тѣми солнцемъ, вѣтромъ и счастьемъ, которые были вчера, и стать глухимъ и слѣпымъ для жизни сейчасъ, въ это мгновеніе меня окружающей!.. И это художникъ — поэтъ, можетъ такъ заглушать и калѣчить въ себѣ жизнь!

Нѣтъ, это невозможно, скажетъ Мерклинъ, вашъ поэтъ—онъ литераторъ, писатель, мастеръ, рабочій, все, что угодно, но только не поэтъ. Для послѣдняго выбора между бумагой и жизнью быть не можетъ. Онъ творитъ не тогда, когда сидитъ за рукописью, но въ каждый часъ и мгновенье своей жизни. Развѣ сама эта жизнь не прекрасна, не озарена солнцемъ, любовью, жалостью и радостью? Вотъ онъ беретъ ребенка на руки, подходитъ къ старухѣ, сидящей у своего порога на солнцѣ, цѣлуетъ пальцы любимой дѣвушки, срываетъ сливу съ зеленой вѣтки дерева... Здѣсь—его творчество, потому что во все это онъ вкладываетъ то, что обогащаетъ каждое мгновеніе жизни. Онъ живетъ и вся сила его творчества, рождающаяся изъ жизни, входитъ непосредственно въ ту же жизнь.

Истинный ли художникъ самъ Георгъ Мерклинъ? —сли—да, то ему, при его исключительной чуткости къ жизни, долженъ быть присущъ и еще одинъ такой же непреложный для поэта даръ — способность произвольнаго вдохновеннаго изліянія, выраженія пережитаго чувства. Ибо художникъ не мо-

жетъ быть нѣмотствующимъ передъ тѣмъ, что наполняетъ его силой восторга или страданія. Какая это была бы мука, если бы поэтъ, глубоко потрясенный чѣмъ-либо, долженъ былъ бы стоять съ сомкнутыми устами, не имѣя возможности „разрѣшить“ своего волненія словами пережитого чувства!

Да, кромѣ способности переживанія, художникъ одаренъ еще способностью выраженія, и этотъ даръ вовсе не предполагаетъ корпѣнія, трудового пота, усилія... Нѣтъ, въ минуты самаго высочайшаго подъема чувства это выраженіе является совершенно произвольно, вызванное какимъ-то не знающимъ преградъ импульсомъ, чѣмъ и достигается совершенство полного единства содержанія и формы. Вспомнимъ гимны Франциска Ассизскаго или вдохновенныя импровизаціи Мицкевича. Именно благодаря произвольности овладѣвающего поэтомъ дара слова явилось понятіе вдохновенія.

III.

Не возникаетъ ли здѣсь, на нашъ взглядъ, послѣдняя разгадка вопроса? Мы видимъ, что появляющіеся среди насъ „люди съ художественнымъ даромъ и возвышеннымъ вдохновеніемъ“ (Рескинъ) всю исключительную силу своей души отдавали чему-то менѣе живому и менѣе воспріимчивому, чѣмъ жизнь непосредственная, именно—бумагѣ, книгѣ, кабинетному обособленному труду... И если сравнить вліяніе на жизнь такихъ колоссальныхъ людей пера, какъ Пушкинъ, Гете, Байронъ, Толстой, Рескинъ, Карлейль, Ницше, съ вліяніемъ „людей жизни“, какъ, напр., Магометъ, Конфуцій, Лютеръ, то нельзя не поразиться различіемъ этихъ вліяній и сравнительной слабостью воздѣйствія такихъ колоссовъ мысли, какъ вышеприведенные. Развѣ Толстой или Рескинъ—люди менѣе сильной воли и духовной мощи, чѣмъ Магометъ?.. Не кажется ли яснымъ, что ихъ усилія, направленные къ тому, чтобы влить потокъ мысли въ книгу, въ страницу, заставляли этотъ потокъ въ его значительномъ количествѣ изливаться какъ бы мимо жизни и обогащать ее безконечно менѣе, чѣмъ могъ. Предположите возможность со стороны всѣхъ названныхъ мыслителей такого же непосредственнаго вліянія на жизнь, какіе имѣли

Магометъ или Будда, развѣ дѣйствительность была бы такой, какой окружаетъ она насъ нынѣ?

На книжныхъ полкахъ лежатъ томы Карлейля, Ницше, Толстого, Рескина, Торо, Влад. Соловьева, Достоевскаго, Шелли, Лермонтова—всѣхъ великихъ идеологовъ, всѣхъ пророковъ и свѣтилъ міра... Въ каждой изъ этихъ книгъ есть тѣ непотухающія искры, которыя могли бы воспламенить міръ мощнымъ освободительнымъ порывомъ, въ каждой есть та сила, которая могла-бы съ безграничною властью воздѣйствовать на жизнь, творить и созидать въ ней все открывающее задавленной человѣческой душѣ—истинный міръ и истинное солнце... Но—идутъ годы и годы—книги эти перелистываются и закрываются, по нимъ скользятъ то разсѣянные взгляды большинства, то любовные взоры замкнувшихся въ своемъ углу одиночекъ, и дивная сила человѣческой души пребываетъ какъ бы въ мертвенномъ оцѣпенѣніи на этихъ страницахъ, въ этихъ словахъ и буквахъ...

Никто не станетъ оспаривать медленнаго воздѣйствія всей совокупности ученій и идей, оставленныхъ въ этихъ книгахъ, на жизнь вообще и формы общественности въ частности. Но это уже работа безличная, какъ бы массовая. Не индивидуальная человѣческая мощь воздѣйствуетъ здѣсь на весь міръ. Въ теченіе времени—десятковъ и сотенъ лѣтъ—зерна ученій перерабатываются въ духовный хлѣбъ и входятъ въ плоть и кровь человечества, какъ составная и неотдѣлимая часть его сознанія. Имена великихъ людей при этомъ не вспоминаются, и кажется, будто не отъ нихъ, а вообще изъ жизни, изъ какой-то огромной ея лабораторіи, вырабатываются эти живыя зерна плодотворнаго посѣва. Но кто скажетъ, какой минимальной частицей своего генія воздѣйствовалъ тотъ или иной мыслитель на эту работу вѣковъ? Вѣдь книга-то, какъ мы знаемъ, не могла вмѣстить всего обилія жизни души его.. И для того немногаго, что можно было отразить въ ней, необходимо было временами замыкаться отъ жизни въ своемъ рабочемъ кабинетѣ, передавая въ абстрактномъ книжномъ видѣ все яркое и сложное жизни...

Такъ что, если имѣть въ виду не ту частицу живой силы, которая отдается книгѣ и входитъ составной безличной частью въ сумму человѣческихъ духовыхъ цѣнностей, но мѣру силъ всякаго человѣка вообще, то нельзя не видѣть, что большая

часть ихъ повидимому, изливается какъ-бы мимо жизни. Не входя въ нее непосредственно, запасъ живыхъ силъ генія истощается въ попыткахъ насиловать свободу жизни, задерживать ея самопроизвольно текущій потокъ и втискивать въ искусственныя литературныя рамки.

Карлейль въ своихъ лекціяхъ о герояхъ и героическомъ въ исторіи говоритъ, что великій человѣкъ это тотъ, кто обладаетъ громаднымъ запасомъ духовныхъ силъ и высшей ясностью міросозерцанія и что нѣтъ для него какого-либо только одного рода дѣятельности, что это человѣкъ, призванный къ жизни вообще, призванный для живого творчества въ ней самымъ процессомъ своего существованія. Въ этомъ слышится подтвержденіе словъ Мерклина. Если Карлейль правъ, то дѣятельность поэта будетъ самой усиленной и плодотворной только тогда, когда онъ, не ограничивая ее той или другой частной цѣлью, дастъ общій просторъ своимъ духовнымъ силамъ, поставитъ себя въ условія самаго полного и живого взаимодействія съ текущей жизнью.

Самъ Карлейль можетъ служить печальнымъ примѣромъ такого изумительнаго разобщенія мыслителя и жизни. Чрезвычайно поучительна исторія этого одинокаго и почти глухого существованія автора „Sartor Resartus“, въ особенности въ старости, когда, по словамъ біографа, одинъ, въ громадныхъ комнатахъ своей квартиры, увѣшанныхъ портретами героевъ мысли и духа, онъ ходилъ, погруженный въ суровую и быть можетъ тоскливую задумчивость. Къ жизни, которая протекала за стѣной его дома, онъ относился съ гнѣвнымъ и горькимъ презрѣніемъ и въ словахъ его о ней слышались—и ужасъ, и отвращеніе... А между тѣмъ не онъ-ли въ своихъ вдохновенныхъ чтеніяхъ съ такой силой и глубиной говорилъ о руководительствѣ жизни ея героями, о мощномъ воздѣйствіи ихъ на жизнь, такъ глубоко проникая своей внутренней пытливостью во всѣ особенности своеобразнаго уклада генія, во всѣ оттѣнки его воздѣйствія на жизнь... Почему-же самъ Карлейль оказался, подобно многимъ людямъ большой духовной силы, какъ бы выкинутъ изъ жизни и весь запасъ своихъ силъ оставилъ или подавленнымъ въ самомъ себѣ или излитымъ куда-то мимо жизни?..

IV.

Трудно не согласиться съ тѣмъ, что живой даръ человеческого творчества требуетъ самой жизни, полноты и силы ея, а не суррогата въ видѣ отраженныхъ переживаній за бумагой, и что перевѣсъ свѣжести, обилія жизни и красоты ея будетъ за тѣмъ, кто, подобно Мерклину, придетъ отъ полей и отъ лѣсовъ и принесетъ въ своемъ сознаніи непосредственныя впечатлѣнія зари, солнечнаго свѣта и ночной свѣжести, но никакъ не на сторонѣ того, кто встрѣтитъ его у стола своего рабочаго кабинета.

Не странно-ли, что тѣ, кого мы называемъ самыми живыми изъ людей, проводятъ свою жизнь за горами бумагъ и книгъ, подъ потолкомъ и въ стѣнахъ комнаты?.. Правда, отличіе ихъ то, что они сравнительно меньше живутъ подъ потолкомъ, чѣмъ остальные, и хотя часть своихъ дней отдаютъ притоку свѣжаго воздуха, и именно, въ мѣру этой свѣжести жизни, мы и называемъ кого-либо изъ нихъ поэтомъ по преимуществу. Отсюда ужъ само собою истекаетъ утвержденіе, что чѣмъ меньше удѣляется въ человеческомъ существованіи кабинету и чѣмъ больше—свободному и полно переживаемому дню, тѣмъ вѣрнѣй осуществляется принципъ истиннаго творчества, который есть жизнь, жизнь но не трудъ, ибо никакими усиліями труда вы не создадите въ своей страницѣ ни одной искры дневнаго свѣта и не сможете дать запертому въ своей комнатѣ больному ощущеніе шороха и аромата вѣтокъ. Для этого требуется что-то лежащее совершенно внѣ сознательнаго усилія и предполагающее прежде всего способность жить и сильно чувствовать. Только изъ самаго ощущенія можетъ возникнуть творческое возсозданіе жизни, но никакъ не помимо его.—сли вы лишены способности отдаться яркому беззавѣтному ощущенію, то что-же вы сможете отразить въ своей страницѣ?.. Здѣсь вспоминаются слова —вангелія: „погубившій свою душу—спасаетъ ее“. Тотъ, кто до самаго дна опустошилъ свою душу въ какомъ-либо внезапномъ приливѣ чувства, кто всего себя отдастъ этому приливу, весь войдетъ въ него, словомъ, кто будетъ жить только для того, чтобы жить, а не для использованія пережитаго въ видѣ литературнаго матеріала, тотъ послѣ этой полной отдачи себя найдетъ въ своей душѣ и яркій образъ, и яркія краски пере-

житаго... Творчество должно произвольно сопутствовать жизни, но никакъ не быть самоцѣлью въ ней. При первой попыткѣ дать перевѣсъ собственно страницѣ, бумагѣ — нарушается установившееся равновѣсіе между словомъ поэта и его жизнью; жизнь отходитъ отъ слова и оставляетъ его пустымъ и мертвымъ.

Поэтому, если внести нѣкоторую поправку въ слова Мерклина, и принять его „творчество“ не за творчество собственно, но за трудъ, дѣланіе, работу, то можно увидѣть въ приведенномъ афоризмѣ большую и свѣтлую правду. Свой гобой, свой труженическій столъ, свою душную рабочую комнату поэту нужно оставить для чистой и живой жизни.

Стихійность въ молодой поэзіи.

(К. Бальмонтъ, В. Брюсовъ, Ѡ. Сологубъ, В. Ивановъ, Ал. Блокъ, С. Городецкій, А. Ремизовъ, Л. Семеновъ, А. Бѣлый, И. Бунинъ и др.)

I.

Среди разнообразныхъ теченій современнаго модернизма въ послѣднее время настойчиво, упорно пробивается одно очень характерное, сказавшееся цѣлымъ рядомъ лирическихъ сборниковъ. Основная идея этого литературнаго теченія — стихійность мотивовъ творчества, поэзія — какъ голосъ живой природы, поэтъ — какъ произвольное эхо не узко-человѣческой, но общей, безпредѣльно-космической жизни. Въ основѣ своей это теченіе ставитъ любому автору общепоэтическое требованіе: дать непосредственно, стихійно-бьющій родникъ творческой впечатлительности, являющійся столь же многоцвѣтнымъ, свѣжимъ и яркимъ, какъ міръ. Но любопытна уже опредѣлившаяся у насъ судьба этого теченія, приведшая къ тому, что непримиримо-враждебно самому понятію стихійности, — къ тенденціозности. „Тенденціозная стихійность“ — что можетъ быть дисгармоничнѣе этого?..

Задача этихъ строкъ — показать, какъ отразилась идея стихійности въ лирикѣ нашихъ поэтовъ.

Необходимо добавить, что разсмотрѣніемъ стихійныхъ мотивовъ поэзіи далеко не исчерпывается творчество такихъ лириковъ, какъ Бальмонтъ и Бунинъ.

Быть Колумбомъ стихійнаго элемента въ поэзіи въ наши дни немыслимо уже по одному тому, что отъ Анакреона и Гафиза — и до нихъ — жизненнымъ началомъ лирической,

какъ и всякой другой, поэзіи являлась именно стихійная непроизвольность, безыскусственность творчества, которое жизненно въ мѣру того, насколько оно продуктъ не одного сухого труда, но соединеннаго съ нимъ вдохновенія.

Творческая поэзія есть стихійность сама по себѣ, потому что вѣдь не сноровка же, не умѣнье, не простая сознательность обусловили ту мощь звуковъ и красокъ, въ которыхъ вылилась яркая и нѣжная обнаженность чувства поэта. Не предполагаетъ-ли само понятіе — талантъ — непроизвольность, стихійность его существованія и проявленія? Отсюда само собой вытекаетъ, что истинная поэзія, разъ она не „дѣлана“, а безыскусственна, — всегда стихійна, отражаетъ-ли она жизнь океана и водныхъ чудовищъ Беклина, или же является подобной звуку тревожныхъ трубъ, зовущихъ массы къ возстанію. Не только для пантеистическихъ гимновъ Шелли, но и для строкъ Барбье и Некрасова нужна та же безпредѣльная искренность передаваемыхъ чувствъ, та же абсолютная сила захвата ими, та же мощная стихійность гражданственнаго вдохновенія, зажигающая сердца и безумно заражающая своей силой.

Но у насъ точное понятіе, обнимаемое словомъ стихійность, замѣнено другимъ. Стихійной поэзіей называютъ не ту, въ которой творческая выразительность достигла высшей степени, приближая міръ души человѣческой къ самымъ границамъ всеобщности, какъ видимъ въ созданіяхъ колоссовъ искусства — Гете, Шелли, Пушкина, Байрона, Лермонтова... Въ отличіе отъ произведеній, отражающихъ въ узкомъ смыслѣ то, что Ницше называетъ „человѣческимъ, слишкомъ человѣческимъ“, условились стихійнымъ называть творчество, чуждое обществу, замыкающееся въ отраженіяхъ растительной, дѣвственной жизни свободной природы, творчество, какъ бы выходящее за черту „человѣческаго“, проникающее въ цѣльность и ясность міра природы, чутко прислушивающееся къ ея тайнѣ и ея гармоніи. ¹

Такого рода поэзію Бальмонтъ встрѣтилъ въ наиболѣе полномъ видѣ у Шелли. Восторженно популяризируя Шелли

¹ Отправной точкой дальнѣйшаго обзора послужитъ именно присутствіе въ лирикѣ поэтовъ *мотивовъ* стихійности, принимая это понятіе въ томъ смыслѣ, какой за нимъ въ современной поэзіи закрѣпленъ.

въ Россіи и растворяя жемчужины Шеллиевской поэзіи въ потокахъ своихъ звонкихъ стиховъ, Бальмонтъ этой встрѣчей съ авторомъ „Прометея“ опредѣлилъ все свое литературное грядущее, оставшись пѣвцомъ той пантеистической жизне-радостности, которая отражена у Шелли со стихійной силой чистѣйшаго вдохновенія.

Но то, что у Шелли было дѣломъ непосредственности, органической музыкальности натуры, то у Бальмонта стало въ значительной степени теоретикой, абстрактной темой, чисто-литературнымъ „заданіемъ“, осуществляющимся тяжело и сухо и пахнущимъ „литературой“. И это въ особенности обнаруживается тамъ, гдѣ взята въ полномъ видѣ такая задача — въ его „Стихійныхъ гимнахъ“.

Вслѣдъ за Бальмонтомъ, хотя и со своеобразной окраской, по тому же пути „сознательной стихійности“, можно даже сказать — нарочитой стихійности, пошли и другіе, наиболѣе молодые лирики, какъ Ал. Блокъ, С. Городецкій, А. Ремизовъ. На замыслахъ, приближающихъ къ открытой космической пустынности и уводящихъ отъ „слишкомъ человѣческаго“, останавливались — Вяч. Ивановъ, Вал. Брюсовъ, Ѳ. Сологубъ, Мережковскій, Ив. Бунинъ и др. Причемъ, чрезвычайно характернымъ является здѣсь контрастъ между произвольностью впечатлѣній Ѳ. Сологуба и Бунина въ его пейзажной лирикѣ, съ нескрываемой и довольно тяжеловѣсной надуманностью, обнаруженной въ страницахъ Вяч. Иванова, Вал. Брюсова, Городецкого и др. Нѣсколько особо стоитъ Андрей Бѣлый, ищущій стихійности не за чертой „человѣческаго“, а наоборотъ, проникающій и „самое человѣческое“ чувствомъ мистической стихійности, доходящій до курьеза въ своемъ рисункѣ приватъ-доцентовъ и парикмахеровъ на лонѣ вѣчности, въ потокѣ мірового движенія. Какія частицы подлинной стихійности, какія богатства живого ощущенія міра остались въ творествѣ у всѣхъ у нихъ?

— если осуществленія художественныхъ заданій не равняются по красотѣ и силѣ этимъ послѣднимъ, то въ самой теоретикѣ поэтовъ есть много чрезвычайно любопытнаго. И среди нихъ общій поэтической замысль Бальмонта, насколько онъ показанъ, если не творчески, то теоретически въ его произведеніяхъ, представляется однимъ изъ самыхъ цѣльныхъ и интересныхъ. Отъ отдѣльныхъ мотивовъ и темъ, основное настроеніе

которыхъ прозвучало для поэта изъ томовъ Шелли, Бальмонтъ росъ и подымался къ той, дѣйствительно, красивой и яркой цѣльности поэтического міросозерцанія, достиженіе которой можно прослѣдить во всей послѣдовательности по его книгамъ. Въ предисловіи къ первому тому собранія своихъ стиховъ (изд. „Скорпіонъ“) Бальмонтъ самъ указываетъ на этотъ путь отъ тусклой холодности мотивовъ и настроеній его первыхъ сборниковъ („Подъ сѣвернымъ небомъ“ и еще — ранній) къ пламенному пантеизму и музыкальной солнечности чувствъ въ позднѣйшихъ книгахъ („Будемъ, какъ солнце“ и др.); причемъ эти нѣсколько книгъ поэта указываютъ на рядъ ступеней, пройденныхъ имъ на пути къ достигнутой цѣльности міроощущенія. Дѣйствительно, страничка литературной біографіи Бальмонта хорошо показываетъ процессъ образованія его цѣльнаго поэтического замысла.

Какъ на опредѣляющее творчество Бальмонта вліяніе, мы указали на знакомство съ Шелли, а между тѣмъ никто другой, какъ именно Бальмонтъ чрезвычайной производительностью своего дарованія неустанно знакомилъ русское общество съ цѣлымъ рядомъ художниковъ западнаго модернизма, съ вереницей экзотическихъ и ярко-своеобразныхъ лириковъ, фантастовъ, мистиковъ, имѣвшихъ несомнѣнное вліяніе на Бальмонта. Въ стихахъ и въ прозѣ онъ прославлялъ и воспѣвалъ Эдгара По, Бодлэра, Гойю, Гамсуна, Кальдерона, Уитмана, Вильяма Блека, стараясь передать черты и характеръ ихъ творчества, искренно открывая свое восхищеніе и удивленіе передъ оригинальной творческой силой этихъ поэтовъ. Чуткость и полное любви проникновеніе въ творчество этихъ мастеровъ сдѣлало то, что въ критическихъ страницахъ Бальмонта съ большой мѣткостью уловлено своеобразие творческихъ мотивовъ всѣхъ этихъ художниковъ, вплоть до такого чуждаго ему по духу, какъ Некрасовъ. Но стоитъ обратиться къ оригинальной лирикѣ Бальмонта, чтобы увидѣть въ ней побѣдоносное и исключительное торжество того пантеистическаго мощно - жизнерадостнаго начала, которое на первыхъ ступеняхъ работы поэта овладѣло имъ съ рѣшающей силой. Если даже оставить въ сторонѣ всю ту чистую, отражающую музыкальную непосредственность чувствъ, лирику, которая является лучшимъ наслѣдіемъ Бальмонта, и обратиться къ его „мыслительнымъ раздумьямъ“, къ стихотвореніямъ, посвященнымъ философскимъ

проблемамъ, къ его отраженіямъ тончайшихъ метафизическихъ абстракцій, къ его рисункамъ кошмаровъ, уродствъ, страданій, образовъ самой черной и заражающе-безумной фантастики, то нельзя не подивиться тому, что мучительныя темы, отравлявшія сознание Бодлэру, По, Флоберу и др., выполнены Бальмонтомъ все съ той же отличающей его легкой жезнерадостностью, съ отношеніемъ къ этимъ темамъ, какъ чисто-литературнымъ замысламъ, оригинальностью и красотой которыхъ Бальмонтъ нескрываемо любитъ. Богатый и сложный міръ человѣческаго ума, создающій такіе причудливыя и пышныя сады поэзіи, приводитъ его въ восторгъ, и самую болѣзненность поэтической психики онъ прославляетъ, какъ силу, создающую рѣдкія жемчужины красоты. Поэзія Бодлэра. По и Гойи, съ ихъ мучительствомъ и съ ихъ душевной мукой принимается имъ, какъ красота, и онъ готовъ благословить міръ за самые кошмары, за насиліе, за проливаемую кровь, ибо на почвѣ самой острой болѣзненности переживаній создаются самыя утонченныя произведенія творчества, и эти муки и уродливости, проходя сквозь впечатлительность поэта, отливаются въ благороднѣйшія формы произведеній искусства. Такимъ образомъ, поэзія раздвоенія и душевной боли не заражала Бальмонта самой сущностью своихъ настроеній, а наоборотъ, оригинально преломлялась въ немъ, вызывая восхищеніе чисто-артистической стороной произведеній и духовнымъ богатствомъ авторовъ. Взять хотя бы поэму „Художникъ-Дьяволъ“, замысль которой навѣянъ и офортами Гойи, и страницами По, и скульптурной фантастикой на фронтонѣ „Notre Dame de Paris“. Углубляясь въ свою, полную таинственности и сложной глубины, тему, авторъ не замѣчаетъ, какъ вдругъ изъ-подъ его пера вырывается мелодическая пѣснь красотъ міра — утра, тоненькимъ вѣтвямъ березы, водной прозрачности, и отвлекаемый субъективно-личными мотивами отъ того, что должно было явиться собственно сюжетомъ поэмы, авторъ кончаетъ лирическимъ признаніемъ, воспѣвающимъ его творческое „я“, для котораго міръ открытъ, цвѣтетъ и горитъ лишь для его творчества. Не можетъ быть иныхъ темъ, кромѣ лирическаго пантеизма, въ той поэзіи, которая лучами художческаго жезнерадостнаго восторга озаряетъ все въ мірѣ — и кровь, и зарю, и пытку, какъ разнообразныя частности единой сложной и кра-

сивой цѣльности, относясь къ міру согласно слѣдующему девизу (изъ той же поэмы):

Для творчества мнѣ нужны впечатлѣнья.

Такому міровоззрѣнію ни въ малой степени не противорѣчатъ извѣстные гимны пролетарскому движенію, пропѣтые въ дни живого подъема Бальмонтомъ. Что собственно онъ воспѣлъ? Не то же ли мощное тяготѣніе къ освобожденію, въ корнѣ котораго лежитъ мечта объ обогащенной и ярко-расцвѣченной жизни? Не та же ли теоретика его поэтической жизнерадостности диктовала ему эти строки? Я говорю—теоретика, ибо пролетарскіе гимны Бальмонта были написаны тяжело, сухо и неоригинально.

Итакъ, если признать мотивъ стихійной жизнерадостности основнымъ для поэзіи Бальмонта, то какъ раскрыть этотъ мотивъ въ его личной лирикѣ, насколько жизнененъ и яркъ въ его поэзіи этотъ элементъ стихійности, и кромѣ того, каковъ чисто-теоретическій замыселъ поэта въ этомъ отношеніи, замыселъ большой, цѣльный и красивый?

Выше было сказано, что въ этомъ замыслѣ Бальмонтъ отошелъ отъ Шелли. Англійскій поэтъ въ его стихійныхъ гимнахъ „Къ западному вѣтру“, „Облаку“, „Мимозѣ“ ясно и ярко раскрылъ восхищенному имъ русскому молодому лирику, что такое лирической пантеизмъ освобожденнаго творчествомъ художника, дающій такое гармоническое сляніе со свѣжимъ потокомъ природной жизни, сообщающій сознанію ту воздушную ясность и легкость, которая и дѣлаетъ поэта музыкальнымъ эхо дѣвственнаго, стихійнаго міра природы. Но Шелли, создавшій свои мелодіи не подъ толчкомъ со стороны чьего-либо поэтического творчества, а пришедшій къ этому роду созданій согласно живой стихіи своего дарованія, въ своемъ пантеизмѣ имѣлъ ясно опредѣленныя границы, отдѣлявшія поэта-художника, входившаго яркой непосредственностью ощущеній въ общеніе со стихійнымъ міромъ природы, отъ бессознательной стихійности этого міра. Шелли не былъ чуждъ „человѣческому“ и съ мотивами красоты и свободы сливалъ социалистическія грезы о „Раскованномъ Прометѣѣ“. Элементъ космическаго не былъ опредѣляющимъ для его міросозерцанія. Между тѣмъ отраженное вліяніе этой поэзіи стихійности, про-

чувственное Бальмонтомъ и отлившееся въ опредѣленное теоретическое построение, именно этой теоретикой повело Бальмонта гораздо дальше предѣловъ міросозерцанія Шелли, за черту „человѣческаго“, въ область безпредѣльнаго, чистаго, отрѣшеннаго лиризма, жизнерадостно-воспѣвающаго вѣчныя стихіи міра—огонь, воздухъ, воду и землю.

Поэтъ, какъ чистое, зеркальное сознание, родственнѣй по свободѣ и воздушной легкости—лучу и вѣтру, но являющійся также носителемъ творческаго сознанія—онъ внѣ времени и пространства и его провиденціальная роль—принести на землю двѣ силы, составляющія „его“ я—свободу и музыку. Поэтъ — въ центрѣ живой красоты и онъ себѣ говоритъ:

Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть солнце
И синій кругозоръ.

Поэтъ—какъ вѣчный трепетъ міровой жизнерадостности, жажды жить, ощущенія блеска и красоты—вотъ чего хотѣлъ бы достигнуть Бальмонтъ въ своей лирикѣ. Но не давая это почувствовать въ стихійной жизненности своихъ творческихъ замысловъ, въ мощной музыкѣ поющихъ, какъ вѣтеръ и волны, стиховъ, онъ неустанно, снова и снова, на протяжении многихъ стиховъ, многихъ страницъ внушаетъ читателю представление о себѣ, какъ именно о такомъ поэтѣ. —го ослѣпляетъ собственный теоретическій смыслъ, огромный и радужный, волнующій его стихійнымъ размахомъ безграничныхъ крыльевъ. Этотъ замыселъ онъ увидѣлъ въ перспективѣ, созданной дѣйствительно стихійнымъ дарованіемъ великихъ поэтовъ. Но всѣ слѣдствія, всѣ выводы самые окончательные сдѣлалъ онъ самъ, и немудрено, что это блестящее теоретическое построение до того ослѣпило его, что именно замѣну стихійности теоретичностью въ собственныхъ „стихійныхъ гимнахъ“ онъ и не замѣтилъ.

Доказывать теперь, что „Стихійные гимны“ Бальмонта разсудочны и теоретичны, излишне, хотя бы ужъ потому, что это сдѣлано людьми, за безпристрастность и осторожность которыхъ ручается ихъ принадлежность къ одному литературному лагерю съ Бальмонтомъ, какъ, напр., В. Брюсовымъ и др. Но интересно все же противопоставить яркости замысла Бальмонта разсудочность его осуществленья.

Послѣ сборниковъ „Въ безбрежности“ и „Тишина“, гдѣ поэтъ отдавался живой музыкѣ чувствъ красоты и природы, идя уже отъ лейтъ-мотива Шелли; послѣ сборника „Горящія зданія“, въ которомъ ярко проходитъ идея безграничнаго самоутвержденія личности, Бальмонтъ, сливая въ одно эти двѣ огромныя идеи—пантеизма и индивидуализма, подходитъ почти къ завершенію своего теоретическаго замысла, по которому поэтъ является носителемъ и провозвѣстникомъ міровой гармоніи и стихійной свободы. И вотъ онъ выступаетъ съ книгой, величественно провозглашающей:

Будемъ—какъ солнце...

Поэтъ зоветъ всѣхъ войти въ эту свободу, войти въ безконечность озареннаго солнцемъ воздуха. Онъ называетъ по именамъ все то, что явится составнымъ элементомъ этой жизни, онъ повторяетъ всѣ выработанныя для даннаго случая поэтической номенклатурой слова и между ними чаще всего—слово стихійность. Но въ этой книгѣ, которая не только по названью, а своей сущностью, своимъ содержаніемъ должна зажигать чувство солнечной стихійности и жажду ея, самымъ лучшимъ являются чуждыя всякихъ идей и всякой теоретики искреннія и музыкальныя мелодіи, созданныя личнымъ, собственнымъ переживаніемъ поэта. Для того же, чтобы окончательно убѣдить въ несоизмѣримости поэтическихъ силъ Бальмонта и его замысла, онъ выпустилъ свою книгу „Литургія красоты“, съ подзаголовкомъ „Стихійные гимны“. Здѣсь поэту снова хочется осуществить волшебную сказку о своемъ все-сильно творческомъ „я“, и онъ пишетъ гимны стихіямъ.

Земля, я неземной, но я съ тобою скованъ
На много долгихъ дней, на бездну быстрыхъ лѣтъ.
Зеленый твой просторъ мечтою облюбованъ,
Земною красотой я сладко заколдованъ,
Ты мнѣ позволила, чтобъ жилъ я какъ Поэтъ.
Межъ тысячи умовъ мой мозгъ образовала...

Здѣсь именно то внушеніе при посредствѣ чисто-теоретическихъ опредѣленій, о которомъ говорилось выше. А во вступленіи къ книгѣ авторъ еще разъ опредѣляетъ себя и свою задачу такъ:

...Мысли Неба, Звѣзды-Числа, брызнувъ, свѣтятъ здѣсь
въ словахъ...

Чтобъ къ стихіямъ людямъ блѣднымъ показалъ я свѣт-
лый путь,

Чтобы вновь, стихомъ побѣднымъ, въ Царство Солнца
всѣхъ вернуть.

И вотъ въ послѣднихъ строкахъ поэта, дѣйствительно, развертывается смѣлая попытка заключить въ творчество всю стихійность міра. Съ точки зрѣнія своей теоретики поэтъ, несомнѣнно, правъ: если онъ, по его представленію, что-то вродѣ творческаго эхо природы, голоса самого космоса,—то не ему ли съ непосредственной легкостью найти слова и образы, передающіе самую скрытую сущность міровыхъ стихій, тѣмъ самымъ вводя сознаніе человѣка въ живую стихійность міра, возвращая человѣчество къ утраченной гармоніи между нимъ и природой, возвращая его „въ Царство Солнца“? И руководимый теоретикой, Бальмонтъ съ упорствомъ и трудолюбіемъ, превышающимъ его творческія силы, снова и снова возвращается къ намѣченнымъ темамъ. Онъ пишетъ поэмы въ печатный листъ, одну за другой, варьируя одну и ту же тему, терпѣливо ища настоящаго воплощенія ея, наполняя поэмы словами восхищенія, говоря столько же о своемъ замыслѣ, сколько и о самомъ себѣ, замѣняя поэтическую непосредственность впечатлѣній философской рефлексіей. Въ книгѣ „Будемъ, какъ солнце“ онъ обращается къ огню:

Не устану тебя восхвалять,
О, внезапный, о, страшный, о вкрадчивый...

Въ „Литургіи красоты“, въ большой поэмѣ „Огонь“—такой же перечень суховатыхъ опредѣленій, подкрѣпленныхъ восклицательными знаками:

Какъ убѣдительно лучей растущихъ чара...

Но послѣ первыхъ главокъ поэмы исчезаетъ даже и внѣшняя энергія стиха и стихійность огня передается простымъ и вялымъ повѣствованіемъ:

Огонь въ своемъ рожденїи малъ,
Безформенъ, скуденъ, хромъ,
Но ты взгляни, когда онъ аль,
Красивымъ исполиномъ всталъ,
Когда онъ сталъ Огнемъ.

Нужна колоссальная доза самоослѣпленія, чтобы принять эти стихи за поэзію, за ея стихійный отголосокъ. Перечтите съ величайшей добросовѣстностью всю поэму, строку за строкой,—вы не найдете ни одного новаго образа, ни одного живого рисунка, т. е. именно того, чѣмъ бываетъ убѣдительно и силенъ поэтъ. Воспѣвая лотосъ, онъ называетъ его „любимцемъ тройной стихіи“, обѣщающимъ „рай съ вѣчной весной“; розу онъ называетъ „пышной“, „душистой грезой Ирана“, волнующей уста вѣтеркомъ лепестковъ“, и т. д., — во всемъ отсутствіе того творческаго богатства красокъ и живыхъ вѣяній чувствъ, которымъ только и можетъ волновать насъ поэтъ. И въ заключеніе—снова пышная теоретика, совершенно неоправданная убѣдительностью поэтическихъ образовъ:

Къ Солнцу идите, коль Солнца воистину хочетъ душа.
или

Рѣчь отъ Огня я и Духа веду.

—ще характернѣй сказывается это безсиліе творческой образности въ Бальмонтской „поэзіи стихій“ въ поэмѣ „Вода“. Сравните эти холодныя строки съ зеркальными отраженіями стиховъ Шелли или яркой картиной водъ въ полуденномъ зноѣ—д’Аннунціо. У этихъ двухъ лириковъ стихій, поражающихъ обиліемъ, неистоимостью, свѣжестью все новыхъ образовъ, чувствуется воспріятіе неувовимо-тонкихъ ощущеній зноя, свѣта, влаги, вѣтра и морскихъ вѣяній. Порой имъ удается объективировать почти темныя для сознанія безпредѣльно-космическія ощущенія, вродѣ, напр., съ поразительной силой схваченнаго чувства полдня на морѣ, ощущеній простора, воздушныхъ теченій, солнечнаго тепла и всей стихіи неуловимаго, вѣчно измѣнчиваго, свободнаго и дикаго, въ которой движется жизнь моря, и волнъ, и воздуха... У этихъ поэтовъ нѣтъ беллетристическаго или—еще того хуже—теоретическаго повѣствованія, сухихъ и голыхъ опредѣленій; рѣчь ихъ ды-

шетъ только живой силой образовъ. Между тѣмъ—вотъ „образы“ Бальмонта:—рисуя оттѣнки красокъ воды, онъ ограничивается указаніемъ, что она

...Видна лишь избраннымъ взорамъ

и дальше слѣдуетъ уже печальное признаніе относительно —

Дрожаній, сверканій, мельканій, которымъ
Нельзя подыскать отражающихъ словъ...

Эти короткіе отрывки слишкомъ характерны для общаго впечатлѣнія „стихійныхъ поэмъ“ Бальмонта, чтобы сдѣлать изъ нихъ длинныя и утомительныя выписки. — Если же отъ этой реторики обратиться къ маленькимъ безыскусственнымъ мелодіямъ Бальмонта, просто и искренно отражающимъ мимолетность переживаній, то безсиліе грандіозной теоретики нашего поэта будетъ еще болѣе подчеркнуто. Взять хотя бы изящное и, какъ бы пронизанное свѣтомъ, стихотвореніе „Весна“ —

Вотъ и бѣлыя березы,
Развернувъ свои листы,
Подъ дождемъ роняютъ слезы
Освѣженной красоты.
Дождь идетъ, а Солнце свѣтитъ,
Травы нѣжныя блестятъ,
Эту нѣжность ихъ замѣтитъ
И запомнитъ зоркій взглядъ.

Попытки „стихійной теоретики“ Бальмонта далеко не закончены: въ книгѣ „Жаръ-Птица“ („Свирѣль Славянина“) онъ вновь выступаетъ съ замысломъ отразить первобытно-свѣжее міросозерцаніе древняго славянина, человѣка дѣвственныхъ чащъ лѣсовъ и полей. Въ вышедшей книгѣ „Злая чары“ („Книга заклятій“) есть исполненныя длиннотъ и резонерства стихотворенія на эту тему. Вотъ образчики и этой „стихійной“ поэзіи:

Славянское древо

Корнями гнѣздится глубоко,
Вершиной восходитъ высоко,

Зеленя вѣтви уводятъ въ лазурно-широкую даль.
Корнями гнѣздится глубоко въ землѣ,
Вершиной восходитъ къ высокой скалѣ,
Зеленя вѣтви уводятъ широко въ безмѣрную синюю даль.
Корнями гнѣздится глубоко въ землѣ... и т. д.

Или

Въ вешней рошѣ, вдоль дорожки,
Ходитъ легкій вѣтерокъ.
На березѣ есть сережки,
На бѣлянѣ—сладкій сокъ,
На березѣ бѣлоствольной
Бьются липкіе листки.
Надъ рѣкой весенней вольной
Зыбко пляшутъ огоньки.

При чемъ собственно тутъ стихійность міроощущенія? Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ самой схемѣ его поэмъ, въ этихъ перечисленіяхъ травъ, цвѣтовъ, созвѣздій, странъ, морей, планетъ, камней, красокъ, деревьевъ, въ этомъ стремленіи сказать свое слово обо всемъ, что живетъ, дышетъ, движется, свѣтится, сверкаетъ, звенитъ и является взгляду; въ попыткѣ дать въ поэмахъ міровое Все, одухотворенное и гармонизированное цѣльностью взгляда на него поэта, — въ этомъ чувствуется нѣчто большее и красивое. Планъ этотъ не могъ не остаться внѣ творческаго живого воплощенія, въ одномъ лишь чисто-теоретическомъ видѣ, ибо въ немъ было слишкомъ много той сознательности, той предварительной продуманности, которая исключаетъ стихійную непосредственность творчества. Но нельзя не брать только то, что есть. Отъ стихійной же поэзіи Бальмонта, внѣ его личной, самостоятельной лирики, у насъ останется красивое и оригинальное теоретическое построеніе, просвѣчивающее сквозь риторическія длинноты его поэмъ. Начало этого построенія, корни его, — въ пантеистической одухотворенности поэзіи Шелли, который самъ о себѣ въ стихахъ не говорилъ, но котораго окружающіе называли „человѣкомъ духомъ“; завершеніе же принадлежитъ самому Бальмонту, создавшему въ теоріи что-то вродѣ „религіи поэзіи“.

II.

—ъ темахъ, замыслахъ и формахъ произведеній Валерія Брюсова нѣтъ той жизнерадостной легкости, которою про-

никнута лирика Бальмонта. Наоборотъ, усиленное напряженіе, упорный трудъ, какое-то страстное трудолюбіе пробивается изъ-подъ внѣшности мѣрно и суховато звучащихъ стиховъ Брюсова. Онъ ихъ отдѣлываетъ, шлифуетъ, гранитъ, долго обтачиваетъ, и ни одинъ его стихъ не блещетъ первой свѣжестью непосредственнаго впечатлѣнія. Два стихотворенія Брюсова отмѣчаютъ эту черту его, какъ поэта-рабочаго—„Работа“ („Здравствуй, тяжкая работа,—плугъ, лопата и кирка“...) и „Въ отвѣтъ“ („Впередъ, мечта, мой вѣрный волю...—Я близъ тебя, мой кнутъ тяжелъ. Я самъ тружусь и ты работай“. „Urbi et orbi“).

Въ соотвѣтствіи съ выработкой формы произведеній находится и осуществленіе замысловъ. Здѣсь, между прочимъ, обнаруживается любопытная вообще и характерная для Брюсова черта его, какъ писателя. Склонный къ разнообразію и къ исключительности своихъ художественныхъ рисунковъ, стремясь вложить въ нихъ рѣдкія и острые переживанія, то экзотическія, то грубыя, онъ и въ самой работѣ надъ замысломъ никогда не отдается первому экстазу зародившихся въ головѣ образовъ, какъ будто боясь довѣриться собственному, интимно-личному вдохновенію. Брюсовъ предпочитаетъ идти по стопамъ другихъ. Ядро замысла, основной тонъ, допускающій вариации, художественную инициативу—Брюсовъ черпаетъ у западныхъ художниковъ. Такъ, „Городъ“ онъ воспѣваетъ вслѣдъ за Верхарномъ; надломленному, напряженно-сухому эротизму въ стихахъ предается по слѣдамъ Барбей д'Орвилли, Пшибышевскаго, Аннунціо и др.; „мыслительныя раздумья“ въ стихахъ тщательно имитируютъ форму стихотвореній Тютчева. Конечно, въ заимствованныя основныя формы Брюсовъ вкладываетъ большей частью свое оригинальное и своеобразное содержаніе, сообщая строкамъ ясный отпечатокъ субъективности. Но тѣмъ не менѣе въ отношеніи литературной инициативы Брюсовъ чрезвычайно остороженъ, и самыя ультра-декадентскія выходки его имѣли за собой прецедентъ того же типа.

Въ этомъ уже предполагается отвѣтъ на поставленный здѣсь вопросъ объ элементѣ стихійности въ поэзіи Брюсова. При такомъ поэтическомъ труженничествѣ, далеко отъ первобытныхъ истоковъ природы, питающемся не силой непосредственныхъ впечатлѣній, но лишь художественными отра-

женіями ихъ,—можетъ ли быть рѣчь о стихійности поэзіи? Здѣсь, впрочемъ, возникаетъ новое утвержденіе, выросшее въ атмосферѣ того литературнаго кружка, во главѣ котораго стоитъ самъ Брюсовъ. Оно заключается въ слѣдующемъ: отдаленность не только отъ живого лона природы, но и отъ міра общечеловѣческихъ интересовъ, замкнутость въ собственномъ „я“ — совершенно не уничтожаетъ интенсивной внутренней жизни, являющейся обильнымъ матеріаломъ для творчества. „Я“ поэта—тотъ же міръ, та же стихійность, и творческое проявленіе ея можетъ быть столь же непосредственно мощнымъ и яркимъ.

Это утвержденіе будетъ служить вѣчнымъ пунктомъ препирательства между индивидуалистами и общественниками. Но, если даже принять его, то указанное отсутствіе въ Брюсовѣ той творческой инициативы, которая есть показатель стихійности въ дарованіи, все же диктуетъ отрицательный отвѣтъ даже при такой постановкѣ вопроса. Брюсовъ—само отрицаніе стихійности; холодный, отточенный, размѣренный, спокойный умъ править въ немъ и чувствами, и порывами. Брюсовъ ничему не отдается мгновенно. Предварительно онъ сносится съ разсудкомъ и, взвѣсивъ, принимается за то или другое. Огромное самолюбіе, страстность темперамента—все подчинено спокойной, умѣряющей силѣ спасительнаго разсудка. Свои поэмы и стихи онъ „дѣлаетъ“, руководствуясь, конечно, большимъ художественнымъ чутьемъ, улавливая новые пути въ творчествѣ мастеровъ и, согласно имъ, направляя свои художественныя экскурсіи въ поискахъ новыхъ идей, мотивовъ и приемовъ. Именно такимъ образомъ созданы всѣ произведенія Брюсова, основной мотивъ которыхъ—стихійность. Существованіе въ міркѣ модернизма произведеній, проникнутыхъ этимъ мотивомъ, уже опредѣляло для Брюсова задачу создать нѣчто подобное. Формы были готовы. И Малларме, и Виллье де Лиль Аданъ, и Мореасъ давали великолѣпныя законченныя вещи, отражавшія смутную стихійность природы. Оставалось только воспользоваться основной формой, придавъ ей личное содержаніе.

Въ книгахъ „Zertia Vigilia“ и „Urbi et Orbi“ есть цѣлый рядъ произведеній такого рода. Въ послѣдней книгѣ „Вѣнокъ“ ихъ почти нѣтъ, быть можетъ, потому, что Брюсовъ созналъ или почувствовалъ слишкомъ большой контрастъ между за-

мыслами стихійности и органически-присущей поэту чертой рефлексивности, проникающей собой всѣ произведенія. Но въ „Urbі et Orbi“ встрѣчаемся съ цѣлымъ рядомъ подобныхъ попытокъ.

Идея стихійности волнуетъ и раздражаетъ мысль поэта, заставляетъ съ разнообразныхъ сторонъ подходить къ ней и касаться ея. И любопытно то, что Брюсовъ отправляется въ поиски за стихійностью съ предвзятой цѣлью сдѣлать ее предметомъ поэтической обработки. Но стихійность въ тѣсномъ смыслѣ слова заставляетъ предполагать абсолютный захватъ личности непосредственной силой переживаній, не допускающихъ въ моментъ ихъ напряженности ни тѣни рефлексій. У Брюсова же возникаютъ въ умѣ лишь представленія о художественныхъ отраженіяхъ стихійныхъ чувствъ, прошедшихъ сквозь авторскую рефлексію. И вотъ по слѣдамъ этихъ то отраженій Брюсовъ производитъ свои изысканія, но не въ жизни, а въ области поэзіи. Его приемы очень характерны въ этомъ отношеніи. Вотъ, напр., стихотвореніе „Искатель“. Эпиграфомъ къ нему стоитъ двустишіе изъ народной пѣсни: „О, прекрасная пустыня. Прими мя въ свою густыню“. Это двустишіе вводитъ поэта въ тему, даетъ ему настроеніе, рисуетъ соотвѣтствующіе образы; но, даже зараженный темой, поэтъ не находитъ настолько яркаго настроенія, чтобы отдаться ему, утонуть въ живой стихіи чувствъ, и начинаетъ холодно рефлексировать:

Что я вижу? Что узнаю?
Какъ примутъ тишину мечты?
Какъ будутъ радоваться маю,
Встрѣчая странные цвѣты?
Быть можетъ, на тропахъ звѣриныхъ,
Въ зеленыхъ тайнахъ одичавъ,
Навѣкъ останусь я въ лощинахъ
Впивать дыханье жгучихъ травъ.

Поэтъ стоитъ передъ идеей стихійности въ медленномъ раздумьи, и это понятно въ силу того, что его идея—чисто-литературная, взятая изъ творчества, а потому слишкомъ слабая для того, чтобы можно было ей безраздѣльно и бездумно отдаться. Въ другомъ стихотвореніи „У земли“— снова робкая попытка войти въ эту чуждую Брюсову сферу чувства, обработанная въ формѣ мольбы, просьбы:

Помоги мнѣ, мать земля,
Съ тишиной меня сосватай.
Глыбы черныя дѣля,
Я стучусь къ тебѣ съ лопатой.
...Мать, мольбу мою услышь,
Осчастливь послѣднимъ бракомъ...
...Я тебя чуждался, мать,
На асфальтахъ, на гранитахъ...
Хорошо мнѣ здѣсь лежать
На грядкахъ, недавно взрытыхъ.

Въ творческомъ безсиліи освободиться отъ атмосферы, царящей „на асфальтахъ, на гранитахъ“, поэтъ начинаетъ страстно грезить обо этомъ освобожденіи въ природѣ, о простой и ясной стихійности ея жизненнаго потока въ красивыхъ стихахъ:

О, еслибъ все забыть, быть вольнымъ, одинокимъ,
Въ торжественной тиши раскинутыхъ полей,
Идти своимъ путемъ—безцѣльнымъ и широкимъ,
Безъ будущихъ и прошлыхъ дней.
Срывать цвѣты, мгновенные, какъ маки,
Впивать лучи, какъ первую любовь,
Упасть, и умереть, и утонуть во мракъ,
Безъ горькой радости воскреснуть вновь и вновь.

Попытка же дать чистое переживаніе въ этомъ стихійномъ потокѣ, вообразить себя существомъ вродѣ фавна или силена, опьяненныхъ радостью растительнаго свободнаго существованія,—кончались у Брюсова самымъ жалкимъ творческимъ паденіемъ. Въ этихъ попыткахъ онъ создавалъ уродливыя и фальшивыя вещи, какъ свое прошумѣвшее „In hac lascivam valle“, гдѣ такъ представлялъ себѣ эту стихійность существованія:

Я взойду при первомъ днѣ
Хохотать къ зубцамъ на выси
И на смѣхъ завторять мнѣ
Неумолчнымъ смѣхомъ рыси.
...Повлекутъ меня съ собой
Къ играмъ рыжіе силены:
Мы натѣшимся съ козой... и т. д.

Но есть область темъ, въ которыхъ Брюсовъ пытается самостоятельно проложить путь отъ узко - человѣческаго къ всеобщему, стихійному; эта область—эротика.

Тема Брюсова—не любовь, а сладострастіе. Въ одеждѣ „декадента“, которому, по общему мнѣнію, разрѣшено все, удобнѣй и легче подойти къ этой большой темѣ, подымая тщательно опускаемый надъ нею пологъ, стараясь освѣтити связь между психикой и „плотскостью“, наконецъ, просто подойдя къ ней съ задачей лирика и художника, воспроизвести „жизнь сладострастія“... Задача не изъ легкихъ, отталкивающая грубостью, рѣзкостью, требующая отъ художника полной самообнаженности. Но Брюсовъ пошелъ именно на это, потому что онъ „декадентъ“ по темпераменту, по складу своему. Громко закричать о томъ, что замалчиваютъ; сбросить покровъ съ того, что закрываютъ; рѣзко ударить по нервамъ какой-нибудь раздражительной новизной—въ этомъ для Брюсова непреодолимое обаяніе. Между прочимъ, Брюсовъ любить ссылаться на рассказъ Эдгара По „Демонъ извращенности“; въ самомъ Брюсовѣ частица духа этого демона, несомнѣнно есть. Подходя къ своей темѣ, Брюсовъ прежде всего поспѣшилъ установить самый принципъ этой новой „декадентской“ свободы поэзіи, открывающей взгляду читателя міръ освобожденнаго отъ всѣхъ покрововъ сладострастія. Онъ торжественно заявляетъ, что среди лжи и лицемерія человѣческаго міра человѣкъ, какъ онъ есть, виденъ лишь тамъ, „гдѣ игорный домъ, и тамъ, гдѣ домъ публичный“ и восклицаетъ: „Привѣтъ вамъ, о, дворцы свободныхъ откровеній!“ Онъ воспѣваетъ „съ мишурной кисеей продажную кровать“ и блужданіе по улицамъ ночной жрицы любви. Его манитъ въ сладострастіи эта вѣчная стихія чувствъ, все приводящая къ полному космическому единству и прорывающая даже въ человѣческомъ мірѣ русло потока, впадающаго въ океаническую стихійность природы. Не одна здоровая стихійная сила сладострастія занимаетъ Брюсова, но пытливость его взгляда приковываетъ и болѣзненная, грязная и скучная извращенность этого чувства въ людской толчеѣ городовъ, въ духотѣ „асфальтовъ и гранитовъ“. Въ томъ или иномъ видѣ, но сладострастіе представляетъ собою выходъ въ живую стихійность міра изъ каждаго личнаго „я“. Здѣсь не надо дѣлать условій, чтобъ войти въ чуждый міръ особо-живущей природы; достаточно считаться съ собой, какъ съ объектомъ ея стихійныхъ силъ.

И Брюсовъ уже не теоретически, не съ одной лишь

идеей, а со своеобразной сложностью острых и назойливых ощущений рисуетъ облюбованный имъ міръ и вноситъ въ него свои штрихи и свой рисунокъ:

Я помню запахъ тьмы и запахъ тѣла,
Дрожащихъ членовъ выгибы и зной,
Міръ, дышущій желаньемъ до предѣла,
Безформенный, безобразный, иной.

Страсть—это близость къ чему-то вродѣ „предустановленной гармоніи“, созвучіе изъ поэмы вселенной, приближеніе къ гармоническому равновѣсію міровыхъ законовъ:

Губы мой приближаются
Къ твоимъ губамъ,
Таинства снова свершаются,
И міръ, какъ храмъ.
Мы, какъ священнослужители,
Творимъ обрядъ.
Строго къ великой обители
Слова звучать.

Здѣсь—естественный и прямой переходъ къ Розановской темѣ—тайнѣ пола и рожденія. Брюсовъ совершаетъ его въ стихотвореніи „Habet illa in albo“, мастерски осуществляя свой замыселъ. Библейски просто говоритъ онъ о своей темѣ:

Какъ пахарь бросилъ онъ зиждительное сѣмя,
Онъ снова жаждетъ дня, чтобъ снова изнемочь—
Ее жъ изъ рукъ своихъ освобождаетъ Время,
На много мѣсяцевъ владѣетъ ею Ночь.
Ночь—Тайна—Мракъ—Невѣдомое, Чудо.
Намъ непонятное, что приняла она...
... И вновь вселенная въ душѣ воплощена.

Если отыскать элементъ стихійности въ поэзіи Брюсова, то именно здѣсь, во мракѣ сладострастія, можно найти своеобразныя черты ея. У поэта даже создалась особая теорія о торжествѣ этой разрушительной силы, которая уничтожитъ міръ человѣчества и возвратитъ человѣка къ гармоніи общей стихійной безсознательности, когда въ одномъ потокѣ страсти „звѣри межъ людей на тѣхъ же камняхъ лягутъ“, или когда среди всеобщаго разрушенія „будутъ волки выть надъ опу-

стѣлой Сеной и стѣны Тоуера исчезнуть безъ слѣда“... („Послѣдній день“ и „Замкнутые“ — 11-е). Кромѣ перечисленныхъ произведеній, темѣ сладострастія посвящены: „Рабъ“, „Пеплумъ“, „Рабыни“, „Помпеянка“, „Дѣва“, „Путникъ“, „Рѣшетка“, „Женщинамъ“, „Въ ночномъ безлюдіи“, „Пытка“, „Образъ“, „Sancta Agatha“, (смѣсь эротизма и мистицизма), „Сладострастіе“, „Городъ женщинъ“ и пр. Вся книга „Urbi et Orbi“, за небольшимъ исключеніемъ, представляетъ стихотворный трактатъ объ эротизмѣ. Но это именно трактатъ, потому что, несмотря на безусловно личную, брюсовскую, образность въ этой области, на привнесеніе личной „сенсуалистики“, все же во всемъ этомъ есть и достаточная доля теоретики, сопутствующей Брюсову вездѣ и во всемъ. Сосредоточенное взвѣшивание каждаго слова и стиха, „литературность“ обработки всѣхъ темъ, заключающейся въ томъ, что Брюсовъ аккуратно и заботливо слѣдитъ за формами и лейтъ-мотивами западныхъ мастеровъ, холодная продуманность самой кричащей новизны, самаго безудержнаго декаденства — все это лишаетъ стихи Брюсова истинной силы стихійности. Въ немъ слишкомъ много тяжелого спокойствія и резонерской медлительности, которыя удобны для кропотливыхъ литературныхъ изысканій въ книжной пыли, въ горахъ печатныхъ листовъ.

Гораздо больше искренности и своеобразія проявилъ въ своихъ книгахъ Ѳ. Сологубъ, оригинальный поэтъ, появившійся въ литературѣ съ совершенно личными мотивами и настроеніями, съ ясно выраженной поэтической индивидуальностью. Сологубъ не выпустилъ ни одной живой и яркой книги, которая была бы полно проникнута цѣльностью его своеобразнаго дарованія, въ которой отразился бы его оригинальный поэтический мірокъ. Въ своемъ литературномъ пути Сологубъ все больше отклонялся отъ своего индивидуальнаго лирическаго „я“, какъ будто не находя его и оставляя невоплощенными тѣ живые, особенные замыслы, которые просвѣчиваютъ въ его первыхъ книгахъ. Именно въ этихъ искреннихъ молодыхъ страницахъ чуялись ростки поэзіи, совершенно далекой отъ „литературы“, отъ книжныхъ вороховъ, — странная смѣсь уединенныхъ „подпольныхъ“ мистическихъ переживаній съ обостреннымъ чувствомъ природы, ощущаемой сквозь эту тихую сумеречную мистику. Здѣсь есть своего рода стихій-

ность мотивовъ, вылившихся въ одинокомъ общеніи болѣзненно-настроеннаго поэта съ природой. Но въ этихъ мотивахъ нѣтъ ни одного пышнаго слова о дикой мощи лѣсовъ или горъ, о пантеистическихъ восторгахъ, желаньи слиться съ океаномъ, раствориться въ воздухъ и т. д. Какъ итальянскіе художники-примитивы, Сологубъ въ лучшихъ своихъ вещахъ является поэтомъ „безконечно-малаго“, и для его остраго ощущенія природы достаточно было хилой травки, выросшей у деревяннаго забора глухой улицы. И въ то-же время за этой скудостью впечатлѣній ясно даетъ себя знать та интенсивная красивая жизненность, которая напряженно скопляется въ тишинѣ монастырской пустынности жизни. Поэтъ любитъ тишину, сумракъ, молчаливую отраду вечера, пустынность обширныхъ пустошей, заросшихъ травой, покрытыхъ болотами, затянувшихся трясиной и ряской. Онъ умѣетъ и любитъ смотреть въ глаза этой одинокой и глухой пустынности существованія, вникая въ тихую жизнь травъ, болотъ, чувствуя трепетъ солнечнаго дня, разлитый въ открытыхъ безлюдныхъ пространствахъ. Строгий и замкнутый молчальникъ, онъ безъ внѣшнихъ усилій, безъ преднамѣреннаго желанія создать что-либо, вынашиваетъ въ душѣ мотивы и пѣсни, рожденные тишиной, этимъ нечуждымъ самыхъ пламенныхъ грезъ и вождѣлѣній пустынножительствомъ. Непередаваемая индивидуальность настроеній и замысловъ, какой нѣтъ и у Брюсова, и у Бальмонта, чувствовалась въ этихъ двухъ первыхъ книжкахъ стиховъ *Θ. Сологуба*. Поэтъ говорилъ свое, строки его вѣяли новой жизнью, совершенно особенной, будучи проникнуты атмосферой, разлитой въ сѣромъ, словно затопленномъ мглой, міркѣ поэта. Таково, — быть можетъ, субъективное, — представление о его первыхъ вещахъ. Аскетическая уединенность, высшій примѣръ индивидуальнаго самозатворничества, достигающей почти пустоты жизни. И въ этомъ уединеніи чувствуется жуткая внимательность къ тихому теченію жизни, мертвая неподвижность прислушиванія, дающая иногда въ книгахъ Сологуба чисто-буддійскіе мотивы. Эта отрѣшенность и острота внимательности къ окружающему и къ себѣ приводятъ поэта къ буддійской отрѣшенности отъ жизни, къ оскудѣнію ея, къ меланхолическому, сжато и сильно выраженному отрицанію жизни:

- Пойми, что гибель неизбежна,
 Довѣрься мнѣ
 И успокойся безмятежно
 Въ послѣднемъ снѣ.
 Безцѣльно дни твои сгорѣли,
 На что тужить?
 Вся жизнь, весь міръ—игра безъ цѣли;
 Не надо жить.

Отъ напряженнаго и сосредоточеннаго въ тихомъ уединеніи чувства жизни, жадно питавшагося мельчайшимъ ея проявленіемъ, Сологубъ приходитъ къ отрицанію ея, не давъ, однако, проявленія той первоначальной своей жизненности, которая прорывалась въ стихахъ истинно-стихійными мотивами. Они были стихійны не потому, что отражали свѣжую мощь внѣ человѣка живущей природы, а потому, что ими сказывалась живая непосредственность человѣка, соединившаго въ одномъ цѣльномъ поэтическомъ міроощущеніи и себя, и природу.

Поэзія Сологуба позднѣйшихъ лѣтъ—странное сочетаніе отрѣшеннаго аскетическаго мистицизма съ неподдѣльной яркостью чисто-сологубовской эротики, воспѣвающей красоту сладострастія грезъ, сладострастія жестокости, опьянѣніе цвѣтущей наготой земного счастья... И вслѣдъ за мотивами страстнаго сенсуализма — мотивы жизненной усталости, удивительно звучащая въ Сологубовскомъ стихѣ музыка тихой, полной болѣзненныхъ грезъ, мертвенности. Часто это нѣчто вродѣ полу-бредовой поэзіи, откликающейся на тѣ стихійные голоса, которые внятно раздаются въ уединенной тишинѣ, окружающей поэта. Какъ будто потерявъ общую гармонію движенія, онъ раздробилъ свою обостренную внимательность на тысячу зеркальныхъ осколковъ и мечется въ мучительной погонѣ за этими скользящими отраженіями, въ хаосѣ, въ разладѣ и въ дисгармоніи. Отсюда—этотъ пессимизмъ, это ощущеніе стихійной силы міроваго зла, эта лирика гробового успокоенія:

И въ томленьи грусти строгой мѣсяць блѣдный и двурогій
 Сѣтъ мгlistыя мечтанья, не грозя и не горя.
 Если страшно, если больно, если жизни жаль невольнo—
 Что твой ропоть своевольный? Покоряйся, жить довольно,
 Всѣ лучи померкли въ небѣ, и въ ночной росѣ ключи.
 ...Слушай, слушай и молчи.

Жизнь безрадостна и ужасающе-мертвенна:

Простерлися пустынные поля,
Въ тоскѣ безвыходно нѣмѣя,
Подъемлются безсильно къ небесамъ
Безрадостно-нахмуренныя горы,
Подъемлются къ далекимъ небесамъ
Людей тоскующіе взоры.
Влачится жизнь по скучнымъ колеямъ...

Здѣсь, по мнѣнію одного изъ модернистскихъ критиковъ, — послѣдняя ступень въ міросозерцаніи Сологуба, за которой слѣдуетъ „срывъ“. И, дѣйствительно, мертвенности послѣднихъ мотивовъ поэта не оживляютъ даже его слабые гимны „свободѣ“.

III.

Перефѣвы космическихъ мотивовъ Тютчева у Брюсова и пантеизма Шелли у Бальмонта далеко не въ такой степени претендуютъ на значеніе стихійныхъ поэтическихъ отголосковъ жизни, какъ произведенія двухъ другихъ поэтовъ. Это—Вяч. Ивановъ и Ал. Блокъ.

Мотивъ древне-эллинскаго оргіазма, поэтической мотивъ, ярко художественную формулировку котораго далъ Ницше въ своей книгѣ „Происхожденіе трагедіи изъ духа музыки“, сталъ какимъ-то Молохомъ для лирики Вяч. Иванова, поглощая собою до конца его мысль, его чувство, теоретически опредѣливъ самое его міроощущеніе. Вяч. Ивановъ хочетъ смотрѣть на міръ глазами мудраго тайновидца-оргіаста, прошедшаго сквозь самый яркій пламень животнаго бѣшенства къ тихому сіянію небесно-земной гармоніи. Свою „религію страдающаго бога“, теоретика которой дана имъ въ спутанныхъ и тяжелыхъ статьяхъ, онъ хочетъ перевести на языкъ лирики, соединяя служеніе жреца со служеніемъ поэта и мыслителя, намѣчая для себя что-то вродѣ пути „учителя“. Его теоретическому замыслу нельзя отказать въ величественности, и если бы у В. Иванова былъ талантъ Ренана или Ницше, онъ сдѣлалъ бы цѣльную и прекрасную художественно-философскую книгу, раскрывъ въ ней образно и просто свой замы-

сель, который просится и въ лирику, и въ художественную страницу философа. Красивыя страницы дало бы сближеніе у Иванова Діониса съ Христомъ, Діониса, который, воплощая собой всю опьяненную вождельніями и жаждой растительность и животность земной жизни, чрезъ высшій экстазъ этой опьяненности сливается съ темной для сознанія мистической тайной, становится самъ этой тайной. Діонисъ—какъ цвѣтеніе земной жизни, восходящее къ мистической духовности, и „Садовникъ“—Христось, любующійся лиліями и приближающій Небо къ землѣ,—эти два облика близки.

Для того, чтобы видѣть міръ въ этой небесно-земно-гармоніи и отразить въ творчествѣ эту послѣднюю, необходимо подойти какъ можно ближе къ истинному облику міра, освобожденному отъ всѣхъ покрововъ узко-человѣческаго міросозерцанія, къ стихійному потоку существованія природы. Увидѣть міръ въ „Діонисѣ“, какъ христіане видѣли его „во Христѣ“. Только въ такой „прозрачности“ міроощущенія отразится въ полнотѣ небесной и земной гармонія Всего.

„Прозрачность“—такъ названа центральнѣйшая въ творчествѣ Иванова книга лирики. Для того, чтобы дать соотвѣтствующее выраженіе величію своихъ идей, авторъ выступилъ съ лексикономъ неописуемо-тяжеловѣсныхъ, громоздкихъ словъ, которыя и въ отдѣльности требуютъ для пониманія перелистыванія многихъ словарей, а въ совокупности, составляя стихъ, заставляютъ читателя шагать по нимъ, какъ по беспорядочнымъ грудамъ бревенъ. Обильные примѣры этой тяжеловѣсности, давшіе рецензентамъ изрядный поводъ для насмѣшекъ, слишкомъ извѣстны, чтобъ ихъ приводить.

Но порою В. Ивановъ какъ будто нечаянно впадаетъ въ ересь и даетъ жизненный рисунокъ настроенія, чувства или замысла. Свѣжесть, отчасти оправдывающая претензіи на стихійность, слышится въ стихотвореніи „Дріады“.

О, души темныя безропотныхъ деревъ,
Намъ сестры темныя—Дріады.
Обличья зыбкія зеленоокихъ дѣвъ,
Зеленовѣйныя прохлады,
Ковчеги легкихъ думъ, святилища деревъ.
...Прислушайся одинъ въ смарагдной тишинѣ
Къ пустыннымъ шелестамъ Дріады,
Открой уста души и пей, какъ въ сладкомъ снѣ,

Наитье сумрачной отрады,
Ты, вѣщій, не одинъ, въ безмолвной тишинѣ.

Опьянѣніе, „хмель“ воспѣваетъ В. Ивановъ, какъ истинный поэтъ оргіазма; но не бѣшеную разнузданность рубенсовскихъ героевъ, а какой-то мистическій пантеизмъ, тихую влюбленность въ природу и въ земную жизнь христіанскихъ мудрецовъ-поэтовъ, какъ Францискъ Ассизскій. Въ свѣтлой „прозрачности“ преломляются лучи этого опьянѣнія.

Наше солнце—тихое похмелье
И на днѣ алѣетъ ихъ хрусталь.

Детальное ознакомленіе съ міромъ древне-эллинской мифологии позволяетъ поэту вводить въ свою поэзію чрезвычайное обиліе образовъ и понятій, заимствованныхъ изъ древностей. Но это чрезмѣрное украшеніе одеждъ поэзіи драгоценными камнями застывшихъ, абстрактныхъ и взятыхъ въ этой научной окаменѣлости идей и образовъ ведетъ только къ тому, что сама поэзія Вяч. Иванова пріобрѣтаетъ характеръ тяжело-вѣсности и каменной неподвижности. Формы древнихъ переживаній не наполняются снова свѣжестью живого движенія, не трепещутъ весенней полнотой чувствъ, сила которыхъ—въ самой жизненной яркости внутренняго міра поэта, а, наоборотъ, являются глазамъ читателя во всей археологической нетронутости. Археологъ, для котораго *древность священна, какъ древность, а не какъ жизнь*, съ ея полнотой и яркостью, сильнѣй въ В. Ивановѣ, чѣмъ поэтъ, и часто именно эта страстная привязанность къ самой „пыли столѣтій“ мертвитъ струю его поэзіи.

Если бы Ницше взглянулъ на отраженный въ лирикѣ В. Иванова міръ весенняго творческаго оргіазма, философъ саркастически покачалъ бы головой. Поэтъ ударился именно въ ту область научнаго филистерства, которая такъ далека отъ вершинъ живого творчества и которая относительно стихійнаго оргіазма можетъ оказаться въ положеніи только взаимной вражды, непримиримой и вѣчной. Въ самомъ дѣлѣ, не указалъ ли авторъ книги о Заратустрѣ на тотъ единственный для человѣка путь приближенія къ стихійному Діонисіанскому началу, который ведетъ лишь изнутри интимнѣйшей

субъективности поэта. „Principium individuationis“ требует, чтобы поэт нашелъ Діониса въ себѣ, въ глубочайшихъ корняхъ своего внутренняго „я“, потому что именно на предѣльной чертѣ индивидуальнаго самоутвержденія есть выходъ въ универсальное, въ Діонисіанское „Все“. Отсюда ясно, что стихійный ключъ поэзіи, богато бьющій изъ живой души поэта, есть единственное, что можетъ привести къ Діонису. Не трудолюбіе научнаго работника, не копанія въ вѣковой пыли, а именно божественная легкость овладѣвающаго поэтомъ вдохновенія сливаетъ частную индивидуальность его „я“ съ жизненнымъ, творческимъ началомъ Діониса. У Ницше, погруженный въ себя старый пастухъ Архилохъ на горныхъ пастбищахъ, среди желтыхъ пустынь сожженныхъ солнцемъ травъ, извлекаетъ изъ пастушьей флейты звуки, въ которыхъ трепещетъ душа міра, чувствуется жизнь травъ, зноя, воздуха, молчаливыхъ горъ. То, въ чемъ пастухъ выразилъ свое чувство міра, рассказывая только лишь „себя“, перелагая въ звуки музыки темную для сознанія гамму субъективныхъ ощущеній, въ томъ прозвучала сама жизнь, и въ этомъ отраженіи узнали себя прислушивавшіяся къ флейтѣ и травы, и горы. Поэтъ-археологъ идетъ другимъ путемъ, охватывая не самую жизнь, а лишь полуистлѣвшія отъ древности ея одежды. Поставивъ себѣ отправной точкой начало оргіазма, стихійности, онъ добивается его кропотливымъ трудомъ, старательнымъ, но лишеннымъ вдохновенія и свѣжей непосредственности. Вслѣдствіе чего отправная точка зрѣнія превращается въ мертвую тенденцію, ради которой и совершается этотъ огромный трудъ стилизации.

Въ этомъ послѣднемъ отношеніи В. Ивановъ близокъ Ал. Блоку; оба они отдають свое поэтическое первородство за изощренную стилировку въ цѣляхъ символической импонирующей неопредѣленности. У обоихъ прекрасны не цѣлыя произведенія, а отдѣльныя строки, исполненныя порой четкой и яркой образности, оба вкрапливають красивыя и нѣжныя детали въ сумбурное и смутное общее.

Физиономія поэзіи Блока яснѣе опредѣляется его первой книгой „Стихи о Прекрасной Дамѣ“. Мистическій эротизмъ Вл. Соловьева и религіозный пантеизмъ картинъ художника Нестерова сливаетъ Ал. Блокъ. Безкровная, блѣдная лирика умиленнаго аскета, сгорающаго небесной страстью къ Пре-

красной Дамѣ, чувствующаго отблескъ ея сіянія въ тихой красотѣ водъ и полей и неба. Ал. Блокъ, взявъ замысль средневѣковья, совершенно отошелъ отъ его психологическихъ чертъ, стремясь уловить обликъ не средневѣковой западной Мадонны, а русской, созданной тихой народной религіозностью, Дѣвы Маріи, какой она схвачена на полотнѣ у Нестерова. Какъ и послѣдній, Ал. Блокъ сливаетъ мистическое чувство народной Богоматери съ живымъ ощущеніемъ сѣверной природы, на фонѣ которой, среди узорчатыхъ зеленыхъ елокъ и полей клевера, жужжащаго пчелами, только и можетъ явиться взору нѣжный обликъ Дѣвы Маріи. Мистическая влюбленность, которой дышатъ строки Блока, проникнута этимъ вѣяніемъ неземного, близкаго, близкаго къ землѣ. Вся жизнь проходитъ въ виду открытой вѣчности неба, и нѣжное сіяніе мистицизма проникло все земное: и сказки пчелъ, и шопоть клевера; земля и небо соединяются воротами смерти, сквозь которыя проходишь, руководимый яркой страстью и томленіемъ по Прекрасной Дамѣ:

Только здѣсь и дышать у подножья могилъ,
Гдѣ когда-то я нѣжныя пѣсни сложилъ
О свиданьи, быть можетъ, съ тобой...
Гдѣ впервые въ мои восковыя черты
Отдаленною жизнью повѣяла Ты,
Пробиваясь могильной травой.

Мотивы любви, смерти и чувства таинства жизни въ природѣ сливаются, обнаруживая одну доминирующую ноту: горячаго томленья, неукротимой жажды по жизни, воплощающей свѣтлую грезу „Великой Жены“. И чѣмъ острѣй чувство природы, поэтическая влюбленность въ ея жизнь, въ ея зеленые покровы, тѣмъ болѣзненнѣй и страстнѣе эти мистическія грезы о сліяніи земного съ той гармоніей небеснаго, которая воплотитъ смутныя ожиданія, рожденныя красотой земли. Создается пантеистическая религія, гдѣ Богоматерь неотдѣлима отъ травъ, лучей солнца и лилій. И пѣснь мистической любви становится пѣсней мистическаго чувства природы:

...Робко пламя церковной свѣчи
У заутрени блѣдной зажгу.
...Колыхнусь восковымъ огонькомъ,

Дамъ почувать знакомую дрожь.
Надъ тобою—какъ свѣча—я тиха,
Предъ тобою—какъ цвѣтокъ—я нѣжна.
Жду тебя, моего жениха,
Всѣ невѣста—и вѣчна жена.

Осѣненная религиозной поэзіей смерть, — такъ же ярко, какъ и жизнь,—говорить о той же дѣйствительности мистическихъ грезъ:

...Ты покоишься въ бѣломъ гробу.
Ты съ улыбкой зовешь: не буди.
Золотистыя пряди на лбу,
Золотой образокъ на груди.
Я отпраздновалъ свѣтлую смерть,
Прикоснувшись къ рукѣ восковой.

Ничто другое, какъ именно поэзія религиозности, интимной внутренней и свѣжей, *вышедшей изъ нѣдръ народной души*, слитой съ родной природой и съ укладомъ народной психики и отраженной во всѣхъ этихъ живыхъ чертахъ красивымъ дарованіемъ Нестерова, чувствуется въ стихахъ Блока. Мотивъ имъ заимствованъ, и у Блока—гораздо больше отъ Нестерова, чѣмъ отъ Вл. Соловьева. Всѣ приведенные отрывки вѣютъ настроеніемъ полотень художника, точно такъ же, какъ и „Подражаніе“ (...„Мой саванъ полотень. Смертный вѣнчикъ вокругъ чела.—На снѣгу моихъ полотень—Ты лампадный свѣтъ зажгла.—Опусти прозрачный пологъ—Отходящаго царя. На вершинахъ колкихъ елокъ — Занимается заря“). „Брожу въ стѣнахъ монастыря“, „У берега зеленого на малой могилѣ“... И изъ „Нечаянной Радости“ — „Бѣлый конь чуть ступаетъ усталой ногой“, „Я живу въ отдаленномъ скиту“, „Евгенію Иванову“... Въ послѣднемъ—икона по Нестерову.

Вотъ онъ Христось—въ цѣпяхъ и розахъ...
...Въ простомъ окладѣ синяго неба
Его икона смотритъ въ окно.
Убогій художникъ создалъ небо,
Но ликъ и синее небо—одно.
Единый Свѣтлый—немного грустный—
За нимъ восходитъ хлѣбный знакъ,
На пригоркѣ лежитъ огородъ капустный,
И березки, и елки бѣгутъ въ оврагъ,

Но въ отдѣлахъ „Магическое“, „Перстень Странанье“, и „Дѣтское“ книги „Нечаянная Радость“ находимъ у Блока десятки стихотвореній иного рода. Определить ихъ творческій лейтъ-мотивъ—задача невозможная, тѣмъ болѣе невозможная, что большинство изъ нихъ написаны слишкомъ туманно.

Это дѣйствительно нѣчто „магическое“, но поэзія и искренность здѣсь скрыты туманной и порой чисто внѣшней символистикой. Избѣгая скучныхъ выписокъ, укажемъ на примѣръ подобныхъ произведеній: „А l'ombre“, „Фиолетовый западъ гнететь“, „Я живу въ глубокомъ покоѣ“ (гдѣ поэтъ называетъ себя „последнимъ мускуломъ земли“), „Ты одѣнешь меня въ серебро“, „Потѣха. Рокочетъ труба“... и пр. и пр.

Но если не стихійность въ полномъ смыслѣ слова, то, во всякомъ случаѣ, свѣжее вѣянье природы, оригинально воспринятое, чувствуется въ стихотвореніяхъ отдѣла „Весеннее“. Перелетный вѣтерокъ долетѣлъ въ теремъ, пробудилъ жажду весны въ юной душѣ, вызвалъ на крыльцо красавицу и увелъ

...Въ синеватую даль,
Гдѣ дымилась весенняя таль,
Гдѣ кружилась надъ лѣсомъ печаль,

гдѣ, какъ живой духъ лѣса, „въ березовомъ дальнемъ кругу“ встрѣтилъ ее лѣсной старикашка, сгибавшій дуги. Или же онъ рисуетъ болотное царство весной, „весеннюю проталинку“, гдѣ надъ кочкою виднѣется „болотный попикъ“, молящійся въ очарованьи „вечерней прелести, увившей вокругъ него свои тонкія руки“, предзакатныхъ звуковъ и легкихъ шелестовъ. На проталины важной поступью выходятъ „купальницы“ съ „золотистыми лицами“

Въ лѣсныя душистыя скважины.

Всѣ эти рисунки напоминаютъ вещицы Клингера, его наброски перомъ. Въ этихъ вещахъ нѣкоторое право Блока на громкое слово—стихійность поэзіи.

Цѣлый рядъ поэтовъ „младшихъ“ выставляютъ также свои требованія на это право: холодный эллинистъ А. Кондратьевъ;

декадентски-развязный С. Городецкій; необычайно вычурный въ своихъ обработкахъ мотивовъ древне-славянской миѳологіи—А. Ремизовъ; Викторъ Гофманъ, владѣющій собственнымъ довольно изящнымъ „стилемъ“ въ поэзіи, но очень слабо и грубовато воспѣвшій „міръ русалокъ“; Леонидъ Семеновъ, воспѣвшій землю, какъ стихійную рождающую силу.

Особо стоитъ Ив. Бунинъ, не имѣющій въ современной поэзіи соперника по изумительному богатству свѣжей образности, разсыпанной по его строкамъ, взятой непосредственно съ „земли“ и сообщающей поэзіи Бунина особый аромат жизненной свѣжести. Прежде чѣмъ перейти къ Бунину и заключить его свѣтлой и свѣжей, какъ брызги росы, поэзіей нашъ обзоръ, остановимся бѣгло на творчествѣ поименованныхъ лириковъ.

Содержаніе книги стиховъ А. Кондратьева—эллинскіе и древне-восточные миѳы. Стихотворенія пестрятъ именами Деметры, Феба, Діаны, Сафо, Атиса, Истаръ и пр. Мотивы античные, ассирійскіе, древне-еврейскіе въ обработкахъ автора щеголяютъ звучной и легкой внѣшностью, за которой нѣтъ и тѣни постиженія духа древности. Автору хорошо знакомъ міръ древней миѳологіи, что отразилось и на его романѣ „Сатиресса“, онъ способенъ заражаться настроеніями античныхъ мотивовъ, давать отклики на нихъ, перелагать въ свои звонкіе и довольно банальные стихи. Но отсюда до истиннаго „миѳотворчества“ и даже до стильныхъ имитацій А. Франса и др.—слишкомъ далеко.

„Ярь“ С. Городецкаго, „стихи лирическіе и лиро-эпическіе“—книга, которая по замыслу автора должна быть голосомъ самой стихійности. Дружественная критика поспѣшила признать автора „молодымъ фавномъ“, выбѣжавшимъ прямо изъ лѣсной дикой чащи. Но „литературность“, отпечатокъ общихъ мѣстъ декадентства сильны въ книгѣ Городецкаго, и если можно признать его фавномъ, то такимъ, который старательно штудировалъ А. Блока, А. Бѣлаго и В. Иванова, имитируя ихъ внѣшніе приемы. Какъ и Блокъ, Городецкій цѣлый циклъ стихотвореній посвящаетъ болотнымъ чертямъ, счастливо находя такія непонятныя выраженія, какъ „въ глуби-голуби недотечной“, или увѣряя, что „его лицо тайникъ рожденій“, что „оно металось въ колесѣ“... и пр. Какъ и В. Ива-

новъ, Городецкій воскрешаетъ жизнь древняго религіознаго миѳа, обращаясь къ славянству, но исполненіе его, будучи совершенно нехудожественнымъ, грубѣй и плоше, чѣмъ у Иванова. Чудесный миѳъ о Ярилѣ, богѣ солнца, весны и любви, передается у Городецкаго нарочито безсвязнымъ наборомъ фразъ, вродѣ: „Въ тѣло разъ.—Въ липу два.—Опускали...—Вотъ дыра—Это глазъ.—Вотъ дыра—Это носъ“... и т. д. Причемъ безсвязность и грубость фразъ допущена въ цѣляхъ стилизаціи. Но, если настроеніе примитивной грубости древней жизни на картинахъ художника Рериха вѣдетъ именно стихійностью полу-растительной, полу-человѣческой жизни доисторическаго славянства, то у Городецкаго грубость фразъ, какъ внѣшній приѣмъ, ничего не даетъ въ смыслѣ эффекта жизненности, вызывая лишь улыбку стихами, вродѣ:

Ярила, Ярила
Ярюю.
Ярила, Ярила,
Твоя я.
Яри мя, яри мя
Очима
Сверкая, и пр.

Какой ни на-есть, а все же рисунокъ, дающій и настроеніе, можно найти въ стихотвореніяхъ „Предки“, „Сестры“ и „Весна“ („Городская“); есть намекъ на рисунокъ во второмъ и третьемъ отрывкѣ „Великая Мать“. Но если есть стильность въ признаніяхъ автора о дняхъ, когда онъ „фавномъ молодымъ носилъ дріадъ въ пустыя гнѣзда“ и „вешній воздухъ рвалъ пустынной птицей буйнокрылой“, то именно духа стихійнаго, свѣжаго и мощнаго въ стихахъ Городецкаго нѣтъ. Они отравлены иной „ярюю“—„зеленой ярюю“, ядовитой краской, ядомъ и ржавчиной мелкаго декаденства, вѣвшагося въ родничекъ поэзіи Городецкаго. Кристальности, простоты, прозрачности, непосредственности нѣтъ въ его стихахъ. А его лирическая космогонія („свѣтъ отъ свѣта оторвется, въ нѣдра темныя прольется, и пробудится яйцо. Хаосъ внуку улыбнется, и вселенной сопричтется новозданное лицо“) — вызываетъ улыбку: это невинная декадентская неразбериха.

У Ремизова тоже мотивы славянской миѳологіи: „Кикимора“, Лѣшій, Баба-Яга, Вирь и пр. Смѣшанное съ языче-

ствомъ, народное православіе, въ корнѣ своемъ вѣющее могучимъ духомъ жизни природы, притягиваетъ къ себѣ Ремизова. Глазами дѣтей также пробуетъ онъ смотрѣть на природу, поддѣлываясь какъ-то неуклюже подъ языкъ дѣтской наивной непосредственности въ своей книгѣ „Посолонь“. Но стремленіе подойти ко всему этому изъ глубины себя, изъ субъективности личныхъ впечатлѣній приводятъ Ремизова лишь къ невозможной манерности въ словахъ и образахъ. Онъ словечка въ простотѣ не скажетъ, ввертывая и въ пейзажи, и въ діалоги, и въ стихи выраженія вродѣ— „сыть и жужжанье дожатвенной жатвы“, „раскунѣжились“, „солнце заскалило зубы“ и пр. и пр. Въ этомъ манерничаньи чувствуется искренность, ибо декадентство стало второй природой Ремизова. Что останется отъ его книгъ? Трудно указать хотя бы на одну цѣльную вещь, которая имѣла бы значеніе не только для самого автора, но и для читателей. Субъективизмъ этихъ книгъ не тотъ, который отъ индивидуальнаго приводитъ къ всеобщему.

У молодого поэта, Л. Семенова, обладающаго красивымъ, небольшимъ лирическимъ дарованіемъ, есть характерное для его гимновъ землѣ и солнцу стихотвореніе: „Въ небѣ серебряномъ звонъ колокольный“, гдѣ поэтъ говоритъ о землѣ, „паромъ овѣянной, хлѣбомъ заселенной“ и зоветъ „солнечность“ снизойти въ святое лоно земли. Дальше тихой лирики авторъ не заходитъ, мотивы его музыкальны, но блѣдны.

Среди всѣхъ этихъ пѣвцовъ стихій Андрей Бѣлый *) совершенно оригиналенъ своей темой, въ своей идейности. Въ его „симфоніяхъ“ есть искренность органически присущаго его психикѣ мистицизма. Его дарованіемъ считаютъ его „чувство вѣчнаго“. Міроощущеніе древняго астролога, что-то общее по складу съ метафизиками средневѣковья, вродѣ Раймонда Люлли, носить въ себѣ А. Бѣлый. Его умъ, жадно разбирающійся въ самой смутной сложности теологическихъ и философскихъ абстракцій, также подобенъ по складу — уму пытливаго мистика-схоласта. И въ его рисункахъ „Симфоній“ порой ярко отражается темное, стихійно-темное чувство безпредѣльности,

*) Настоящая характеристика относится къ А. Бѣлому лишь въ первой полосѣ его творчества. Въ послѣдніе годы передъ нами — дарованіе обѣднѣвшее и мелкое.

объемлющее узкое русло человеческой жизни и пронизывающее его: Это очень слабо выражено в его блѣдной и претенціозной лирикѣ и довольно ярко обнаружено в симфоніяхъ. Чтобъ дать это ощущеніе космическаго, подобнаго вихрю, безпредѣльнаго, онъ разбиваетъ цѣльность чисто—человѣческаго потока жизни, внося вѣ него дисгармонію, разорванность. И вотъ, какъ бы сквозь прорывъ цѣльно-человѣческаго сознанія, долетаютъ къ нему отзвуки и отсвѣты безпредѣльнаго. Это безпредѣльное, это космическое смотритъ прямо вѣ глаза болѣзненно-чуткаго мистика. И вѣ міросозерцаніи съ такой высоты онъ набрасываетъ ткань мистическаго пониманія на все вѣ жизни. Если „вѣ морѣ раздаются сладкія рыданья“, то „это восторгъ переросъ вселенную“. Надъ бездной моря ребенокъ изъ его симфоніи „Возвратъ“ слышитъ зовъ, „возникающій изъ вѣчности“. Его магистрантъ Хандриковъ, забавляющій ребенка, видитъ себя „ползающимъ вѣ пространствѣ и окутаннымъ туманной безпредметностью“. Вѣ своей второй симфоніи, описывая утреннюю зарю вѣ открытомъ просторѣ степи, Бѣлый даетъ почувствовать „мистику природы“ вѣ своемъ субъективномъ ощущеніи воздуха, свѣта, травы и лучей сіянія. Помимо всякихъ претенціозностей и декаденствъ вѣ писаніяхъ Бѣлаго необходимо отдѣлать страницы чистаго и ярко-искренняго мистицизма, любопытныя, какъ документы человеческой души.

Первыя произведенія Бѣлаго были и проще, и жизненнѣе послѣднихъ, какъ будто все лучшее уже давно отдано страницамъ.

У А. М. Ѳедорова страстное и бессознательно-яркое чувство стихійности природы и ея жизни прорывается сквозь нѣжный и какъ-то дѣтски-наивный лиризмъ. Что-то горячо ласкающее и хмѣльное и радостное уноситъ душу. — „Все какіе-то сны на яву, все какія-то нѣжныя грезы...“ Поэтъ хорошо передаетъ тонкія чары весенняго „золотистаго угара“ — „Я весеннею нѣгою боленъ, я во власти невѣдомыхъ чаръ...“ Лишь изрѣдка звучитъ у него мощный и смѣлый откликъ торжествующей силы, какъ— „первый громъ, вешній громъ надъ землей прогремѣлъ...“ Поэтъ съ живымъ и бессознательно-глубокимъ чувствомъ жизни, Ѳедоровъ хорошо почувствовалъ море и даль его свѣжіе, прекрасные отклики („Опять я вижу берегъ дикій...“ и др.).

Тотъ же нѣжный лиризмъ, но совершенно иныхъ оттѣн-ковъ и красокъ у недавно выдвинувшихся даровитыхъ лири-ковъ—Вл. Ленскаго и Як. Година, дающихъ стихійность какъ бы разрѣженную въ своеобразныхъ жизнеощущеніяхъ полу-надломленной городомъ и его кошмаромъ индивидуальности. У Година — случайный прорывъ, вспышка; у Вл. Ленскаго — усталое и полное странной, очарованной, свѣтящейся тишины созерцаніе. У послѣдняго въ лунатически-нѣжныхъ отраже-ніяхъ тихаго и глубокаго погруженія въ чистую стихію природы отъ этой усталости, отъ этой лирически-грустной надломлен-ности отдаетъ чуть слышнымъ вѣяніемъ мистицизма, словно болѣзненной дрожью дальняго колокольнаго звона. Прочтите вотъ эти отрывки:

Мракъ вечера и утра свѣтъ роняютъ
Мнѣ небеса въ оконное стекло.
И ночь и день мнѣ душу осѣняютъ,
Какъ бѣлое и черное крыло.
...Я какъ трава, какъ нѣжный листъ древесный,
Пью жизнь отъ солнца и отъ тьмы ночной...

Или, когда онъ въ „Разсвѣтѣ“ въ медленныхъ строкахъ даетъ чувство утра сквозь усталое, полное свѣта и тишины, созерцаніе:

Ранній предутреній часъ. Свѣтъ въ моей лампѣ угасъ.
Небо, вѣщая о днѣ,
Брезжить разсвѣтомъ въ окнѣ.
Вѣетъ прохлада въ лицо; выйти теперь на крыльцо:
Тихо деревья шумятъ,
Птицы высоко летятъ...

Передъ золотой бездной заката, овѣянная покоемъ его угасанія, душа поэта „на порогѣ вѣчности склонилась.— Смотритъ вдаль печальными глазами...—И бессильно шевелитъ крылами...“ Въ его „Осени“, которая съ тихимъ шорохомъ бродитъ въ травѣ у жилища, наклоняется къ окну и потомъ плачетъ у порога, „обнявъ свои дрожащія колѣни“; въ „коло-кольчихахъ“, звучащихъ въ степной глуши по вѣтру „блѣдно-синими снами“; въ мучительно бѣлыхъ, влажныхъ и пахнувшихъ лиліяхъ есть тихая музыка душевнаго надлома, музыка дека-данса, увяданія цвѣтовъ, дающаго болѣзненно нѣжный запахъ.

Во вспышкахъ Година этого нѣтъ; въ этихъ вспышкахъ поэтъ даетъ огонь, силу звонкость. Прекрасенъ его „Городъ въ мартѣ“, гдѣ у него „въ лужахъ пьяныхъ поетъ огонь лучей румяныхъ“, а вѣтеръ „напроломъ ворвался въ переулки, качая вывѣски крыломъ“, гдѣ символизированный въ какомъ-то древне-языческомъ представленіи въ образѣ румянаго и хмельнаго гиганта — Мартъ „кудри солнечные клонить къ лицу Весны, ея плеча плечомъ касается мгновенно, и розоватыя колѣна колѣномъ нѣжить“, гдѣ въ двухъ строкахъ дается удивительный образъ: „голый садъ въ слезахъ послѣднихъ дрожить подъ вѣтромъ...“ Шеллиевскій стихійный мотивъ звучитъ у Година довольно музыкально въ стихотвореніи „О вечернемъ дождѣ“.

А. Рославлевъ поэтъ, соединяющій зловѣще-черные мотивы могильнаго кладбищенскаго трагизма съ огромной силой немного тяжеловѣсной и спокойно устойчивой жизнерадостности. Но имитируемая утонченность переживаній, но культурная отграненность и шлифовка стиха затемняютъ голый инстинктъ, первое ощущеніе переживаемости и грозящаго провала смерти, и это въ ущербъ личнымъ даннымъ поэта. Образность его чувствена, насыщена почти животной непосредственностью ощущеній, и въ этомъ могла бы быть сила Рославлева, который умѣетъ великолѣпно работать надъ своимъ стихомъ. Къ сожалѣнью, одинъ существенный иногда кричащій недостатокъ портитъ его книгу стиховъ: это реторика, самодовлѣющая фраза, чѣмъ отличаются его терцины; и это губитъ большое количество стихотвореній. Лиризма у Рославлева меньше, чѣмъ у др. молодыхъ поэтовъ.

Широкое вольное чувство свободы въ природѣ свѣжо и красиво вѣетъ отъ нѣкоторыхъ стихотвореній Леонида Андрусона, поэта съ рѣдкой интимной искренностью и мягкимъ душевнымъ лиризмомъ. Таковы его стихотворенія— „Надъ моремъ“, „Лѣсомъ шла она“ и др.

У Бунина много стихійныхъ мотивовъ, надъ которыми онъ трудился, какъ настоящій мастеръ, давая въ четкомъ и словно стальномъ по чеканности рисункѣ неуловимо-мистическое вѣяніе мощной и грубой стихійной силы. Но едва ли не больше истинной стихійности, стихійности дарованія въ томъ волшебномъ богатствѣ его образности, которая раскрываетъ первобытно-дикую воспримчивость поэта къ природѣ. А эта образ-

ность разсыпана во всевозможныхъ образцахъ его лирики, и вся цѣнность этой образности въ томъ, что онъ никого не повторяетъ, а даетъ свое зрительное, звуковое и т. д. ощущение міра. Всмотритесь въ рисунки Бунина, еще никѣмъ не оцѣненные, и скромная лирика его страшно вырастаетъ при сравненіи его почти абсолютной „самости“ съ лирикой другихъ поэтовъ, болѣе по внѣшности утонченной, но неимѣющей силъ оторваться отъ „литературы“, отъ общей атмосферы идей, образовъ и понятій. Возьмемъ нѣсколько примѣровъ, показывающихъ, что во всѣхъ своихъ образахъ Бунинъ совершенно индивидуаленъ и „самостенъ“ — „Беззвучно сверкающая, какъ мелкій перламутръ, моль“, „лиловая бабочка, снующая, какъ сухая бархатка“; „орленокъ, шипящій на зарѣ, какъ василискъ“; „вѣтеръ, серебрящій на солнцѣ верболозы“; „свинцово-тусклый блескъ желѣзной крыши при мѣсяцѣ“; „точки пчель въ знойномъ воздухѣ“, «бѣлоснѣжный отблескъ маяка подъ хрусталемъ воды“, „серебристыя капли, сбѣгающія съ розовыхъ лапокъ чайки“ и т. д. и т. д.

Красивы стихійные мотивы Бунина: у него въ нѣсколькихъ варіаціяхъ повторяется мотивъ одичалой степной жизни въ виду безконечныхъ просторовъ степей впереди и по сторонамъ и бездны неба наверху; охота, бѣшенная ѣзда на лошади, упоенье вѣтромъ, волей и животной силой...

Старыхъ предковъ я наслѣдье чую,
Звѣремъ въ полѣ осенью ночью,
На зарѣ добычу жду... Скудна
Жизнь моя, расцвѣтшая въ неволѣ,
И хочу я слѣпо въ дикомъ полѣ
Силу страсти вычерпать до дна.

Его привлекаютъ цѣльныя художественныя „заданія“ на мотивы стихійности, и онъ мастерски ихъ выполняетъ. Вотъ рисунокъ смерти, разложенія человѣка среди равнодушнаго молчанія степей, въ цвѣтущей пышности травъ („Послѣ битвы“) — „И умеръ онъ. Окостенѣлъ, застылъ, — Припавъ къ землѣ тяжелой головою. — И вѣтеръ волосами шевелить, — Какъ ковылемъ, какъ мертвою травою. — И муравьи закопшились въ нихъ... — Но равнодушно все вокругъ молчало...“ Вспоминая дѣтство, поэтъ рисуетъ свое ощущение гиганта-сосны, съ ея тяжелымъ величавымъ стволomъ и мор-

щинистой корой, теплой и красной, прогрѣтой солнцемъ и словно пахнущей зноемъ, — и въ этомъ рисункѣ чувствуется общее ощущеніе золотого дня въ мистическомъ чувствѣ природы. У опушки елового лѣса, въ глубокомъ пушистомъ снѣгу, онъ рисуетъ могучаго тонконогаго оленя, идущаго, откинувъ къ спинѣ тяжелые рога. Рисунокъ животного, съ мощной стремительностью „уносившаго свою красоту“ отъ погони, красивъ и рельефенъ. Пробужденіе весной и опьянѣніе зноемъ лѣта змѣи рисуетъ онъ также красочно и свѣжо: едва блеснетъ въ облакахъ, сквозь синія оконца, лазурь и мотылекъ въ горячемъ блескѣ припадетъ къ листвѣ, какъ—

Я развиваю кольца, опьяняюсь,
Тепломъ лучей... Я медленно ползу
И вотъ опять цвѣту, горю, мѣняюсь,
Ряжусь то въ мѣдь, то въ сталь, то въ бирюзу.
Гдѣ суше лѣсъ, гдѣ много пестрыхъ листьевъ
И желтыхъ мухъ, тамъ пестрый жгутъ-змѣя.
Чѣмъ жарче день, чѣмъ мухи золотистѣй,
Тѣмъ ядовитѣй я.

Въ хаосѣ зеркальныхъ изгибовъ прибоя, въ влажномъ шумѣ и грохотѣ волнъ поэтъ видитъ звонко смѣющихся океанидъ. Подстрѣленный среди снѣжныхъ пустынь степей — Сапсанъ чудится ему олицетвореніемъ той стихійной силы вражды, которая изначально положена въ основу отношеній врага и его жертвы въ мірѣ борьбы за жизнь. Въ „Агни“ рисунокъ древняго обряда сожженія исполненъ той же стилистичности, что и въ стихотвореніяхъ „Олень“, „Змѣя“ и „Послѣ битвы“. Но настроенія полного забвенія въ природѣ, музыка особаго мистическаго пантеизма, какимъ проникнуты многія стихотворенія Бунина, вѣдетъ не меньшей силой чувства природы.

Среди этихъ стихотвореній одно изъ самыхъ музыкальныхъ —

Отчего ты прекрасно, вечернее небо,
Оттого-ль, что далеко земля,
Что съ съ прощальною грустью закатъ угасаетъ
На косыхъ парусахъ корабля,
И шумятъ тихимъ шумомъ вечернія волны,
И баюкаютъ пѣсней своей
Одинокое сердце и грустныя думы
Въ безпредѣльномъ просторѣ морей.

О художественномъ рисункѣ въ современной беллетристикѣ.

(Леон. Андреевъ. М. Арцыбашевъ. А. Купринъ. С. С.-Ценскій. Э. Сологубъ. Д. Мережковскій и др.).

I.

Въ русской литературѣ приемы художественнаго письма, такъ назыв., художественный рисунокъ, никогда не были цѣнностью самодовлѣющей. Никто у насъ не проходилъ той школы письма, школы словеснаго воспроизведенія, черезъ которую провелъ юнаго Мопассана Флоберъ, заставляя его дѣлать рисунокъ, ради рисунка, добиваясь мастерства въ письмѣ и рисунокѣ. Для каждаго изъ нашихъ беллетристовъ это было задачей глубоко индивидуальной, лично разрѣшаемой, и, кромѣ того, не самостоятельной, а лишь сопутствующей общей идейно художественной работѣ. И потому, въ противоположность Западу, а въ особенности Франціи, наши новички приступаютъ къ работѣ съ совершенно голыми невооруженными руками.

Нѣтъ накопленныхъ и преемственно передающихся богатствъ въ этой области. Отдѣльные маги владѣютъ „ключами тайнъ“. И каждый молодой талантъ долженъ снова пройти дорогу, уже пройденную его предшественниками.

Не этимъ ли объясняется столь малая у насъ степень художественнаго сознанія, неразборчивость читательскаго вкуса и господство на книжномъ рынкѣ рядомъ съ Толстымъ и Чеховымъ различныхъ Брешко-Брешковскихъ и Пазухиныхъ? Не этимъ ли также объясняется столь неожиданно быстрое возвышеніе и такое же неожиданно быстрое паденіе то одного, то

другого изъ литературныхъ современниковъ? Отсутствіе культурности въ области книги, въ области художественнаго слова лишаетъ той прочной связи истиннаго художника съ публикой, которая, во-первыхъ, образуетъ незыблемый фундаментъ для него, а, во-вторыхъ, при вѣрномъ и чуткомъ выборѣ твердо и крѣпко утверждаетъ художника на занятой имъ высотѣ.

А, между тѣмъ, вопросъ о „школѣ“ и о техникѣ письма серьезно назрѣваетъ и все больше интересуетъ. Связь формы и содержанія ни въ комъ не можетъ возбудить сомнѣній, ибо каждая идейная цѣнность можетъ сдѣлаться общимъ достояніемъ только лишь однимъ путемъ: художественно-полнаго и яркаго ея выраженія въ образномъ словѣ художника. И чѣмъ совершеннѣе форма, тѣмъ, слѣдовательно, шире и богаче раскрытъ идейно-художественный замыселъ писателя.

Въ развитіи техники художественнаго письма мы заинтересованы постольку, поскольку это развитіе приводитъ къ все болѣе и болѣе расширяющемуся обогащенію міра цѣнностями человѣческаго творчества. Конечно, отсутствіе у насъ школы не погубило Толстого и Достоевскаго, но, кто знаетъ, все ли извлекли изъ сокровищницъ своего генія даже эти гиганты-художники и не было ли бы раскрытіе ихъ таланта еще шире и ярче при господствѣ добытыхъ богатствъ художественной техники?...

Въ настоящей замѣткѣ я хочу сдѣлать попытку прослѣдить характеръ этого орудія у современныхъ беллетристовъ въ связи съ основными мотивами ихъ творчества.

II.

Въ манерѣ письма Леон. Андреева бросается въ глаза своеобразная интимность слова, стремящагося раскрыть, обнажить всю глубину, остроту и сложность чувства и переживанія. Страстной напряженностью и силой словъ писатель хочетъ раскрыться какъ можно шире и подойти какъ можно ближе, вплотную къ душѣ читателя. Долженъ оговориться, что, характеризуя художника, я останавливаюсь лишь на тѣхъ

его вещахъ, которыя даютъ о немъ истинное представленіе, и не касаюсь всѣхъ послѣднихъ слабыхъ пьесъ и повѣстей.

Въ лучшихъ же своихъ страницахъ Андреевъ, какъ неизбѣжной платы за свое горячее экстагическое раскрытіе души, требуетъ отвѣтной напряженности и боли, отвѣтнаго экстаза и подъема души. — Съ душой твоей говорю, — обращается онъ къ читателю и властно раскрываетъ читательскую душу и входитъ въ нее...

Здѣсь-то и подходимъ мы къ особенностямъ художественнаго рисунка Андреева, интереснаго тѣмъ, что, не будучи обычнымъ орудіемъ внѣшняго воспроизведенія, замѣняя рисунокъ—повѣствованіемъ, даетъ въ остротѣ и яркости слова живое воспроизведеніе жизни.

Впрочемъ, необходимо выдѣлить цѣлую серію рассказовъ перваго періода творчества Андреева, какъ „Жили-были“, „Ангелочекъ“, „На водѣ“, „Петька на дачѣ“ и др.

Въ этихъ рассказахъ рисунокъ данъ обычный, писатель рассказываетъ сценами, положеніями, не повѣствуя о героѣ, но заставляя его двигаться въ сценахъ и положеніяхъ и непосредственно переживать передъ читателемъ остроту и силу своихъ впечатлѣній и чувствъ.

Въ рассказахъ слѣдующей полосы творчества, наиболѣе характерной для Андреева и наиболѣе опредѣляющей его, на первое мѣсто выдвигается совершенно особое, андреевское повѣствованіе, замѣтное уже въ первыхъ вещахъ художника.

И этимъ примитивнымъ, несовершеннымъ средствомъ, которое оказалось въ артистически мощныхъ рукахъ, Андреевъ достигаетъ художественныхъ эффектовъ.

Вся сила писателя въ данномъ случаѣ не въ чисто-изобразительномъ его искусствѣ, не въ средствахъ яркаго внѣшняго воспроизведенія,—словомъ, не въ томъ, *какъ* онъ нарисуетъ, и не въ томъ, *что* онъ нарисуетъ, а въ пламенномъ захватѣ авторской души этимъ *что*, той страстностью и силой, съ какой жизненный художественно-философскій замыселъ автора переживается имъ, зрѣетъ и растетъ въ немъ.

Рисунка для рисунка, флоберовскаго самоупоенія чистотой художественной работы Андреевъ признать не можетъ. Онъ рисуетъ не потому, что онъ умѣетъ рисовать, а потому, что ему необходимо надо раскрыть полноту внутренней, душевной впечатлительности, отягощенной образами, созерца-

ніями и идеями. Къ читателю онъ идетъ не съ классическимъ отраженіемъ жизни вообще, но лишь съ тѣми образами и картинами ея, которыя связаны съ его великой жизненной борьбой, съ переживаніями взлетовъ и паденій души, съ темнымъ и бездоннымъ созерцаніемъ того провала въ жизни, который ведетъ въ смерть. Потрясенный, онъ идетъ смутить и взволновать читателя. И говоритъ онъ съ нимъ не спокойнымъ рисункомъ міра, не образами художника, не музыкой лирика, а дрожащимъ, повышеннымъ и страстно вибрирующимъ всѣми ощущеніями голосомъ человѣка, постигнутаго великими законами бытія, стоявшаго надъ головокружительной бездной.

— Я видѣлъ! — обращается онъ къ читателю, чтобы передать ему это легшее на его плечи гигантскимъ бременемъ „что“ и всю лихорадочную силу вызванныхъ имъ переживаній.

Подобно Метерлинку, къ которому явно тяготѣетъ Андреевъ, этотъ послѣдній разговариваетъ съ читателемъ такъ, какъ если бы оба они были случайными и безсильными путниками въ открытой и величаво-мертвенной пустынѣ, передъ лицомъ отъ вѣка молчащаго неба и безстрастной къ душевному содроганію земли.

Напряженный экстазъ повѣствованія Андреева переходитъ всѣ грани, отдѣляющія художника отъ читателя. Андреевъ вплотную приближается къ лицу читателя, сообщая ему трепеть своего подъема, боль экстаза, пламя напряженія. Авторъ „Жизни Василя Фивейскаго“ не видитъ передъ собой закрытаго маской официальнойности читателя, облеченнаго въ сюртукъ холодной корректности. Передъ художникомъ читатель — это нагой человѣкъ на нагой землѣ, и къ нему, какъ къ брату, обреченному на одно и то же постигнутому тѣми же законами порыва, стремленія, безсилія и смерти, подходитъ художникъ.

— Я видѣлъ то, чего ты не видѣлъ, но что для насъ одинаково значительно и важно, ибо оба мы: я — художникъ — и ты — читатель — передъ лицомъ одной и той же тайны, всецѣло объемлющей насъ, съ нашими порывами и нашимъ безсиліемъ. И не потому я пришелъ съ вѣстью объ этомъ, чтобъ ты дивился тому, *какъ* я рассказываю, но потому, что тебѣ — человѣку — необходимо знать то, *что* я рассказываю.

И своей болью, своимъ страхомъ и дрожью своей души повѣствуетъ онъ объ этомъ, и этотъ пламень переживаній сообщаетъ разсказу яркую видимость и художественную изобразительность.

Здѣсь-то ключъ къ разгадкѣ особенности художественнаго рисунка Л. Андреева.

Не съ внѣшней стороны, а изнутри хочетъ онъ завладѣть читателемъ. Не нарисовать передъ нимъ, а заразить его силой художественнаго переживанія хочетъ онъ. И не только въ сплошь повѣствовательномъ „Василіи Фивейскомъ“, но даже въ изобилующей сценами повѣсти объ Іудѣ, въ страницахъ своего высшаго художественнаго подъема Андреевъ отбрасываетъ прочь карандашъ рисовальщика для того, чтобы отдаться мощи духовнаго самораскрытія, сливаясь съ героемъ, напрягаясь его порывами и изнемогая въ его борьбѣ. вмѣсто рисунка человѣка, захваченнаго такими-то чувствами, Андреевъ, минуя сцены и діалоги, обращается или къ широкому, затопляющему повѣсть монологу, гдѣ, слившись, и авторъ, и герой говорятъ о вѣчной драмѣ человѣческой души и жизни, или же повѣствуетъ самъ объ этомъ и простое текучее повѣствованіе обращаетъ въ потокъ горячаго расплавленнаго металла. Не Фивейскій, не Іуда, не Андреевъ говорятъ здѣсь, а просто—человѣкъ. Художественная индивидуализація въ этихъ глубинахъ переживаній стирается, обнажая предъ нами нѣчто единое, всечеловѣческое. Напрасно думаютъ, что Андреевъ только въ „Жизни Человѣка“ далъ такое абсолютное обобщеніе, сдѣлавъ героемъ просто человѣка. Этотъ Человѣкъ, какъ послѣдняя глубинная сущность каждой человѣческой индивидуальности, глядитъ на насъ изъ всѣхъ произведеній Андреева—изъ „Краснаго Смѣха“, „Призраковъ“, „Вора“, „Елеазара“, „Василія Фивейскаго“, „Бездны“ и др. вещей.

Повѣствованіе, какъ рисунокъ,—вотъ особенность письма Андреева. Субъективное повѣствованіе, рисующее не опредѣленностью и яркостью своихъ чертъ и образовъ, а исключительно силой вложеннаго въ него и горящаго въ немъ переживанія, душевнаго трепета. Заразить читателя идеей и чувствомъ—это значитъ владѣть той же властью художественнаго внушенія, какой обладаетъ и творецъ объективный.

Въ разсказѣ „Воръ“, гдѣ въ героѣ странно сочетаются профессиональная ловкость „карманника“ и мягкая лирическая

душа, душа всечеловѣка, ожесточающаяся въ людской свалкѣ и нѣжно поющая при касаніи впечатлѣній вечернихъ полей, природы,—въ этомъ разсказѣ, доходя до „полевыхъ прикосновеній“ къ душѣ вора, авторъ начинаетъ пѣть тихую вечернюю пѣсню. Чья это пѣсня—персонажа или автора? Это пѣсня человѣка, который почувствовалъ возлѣ своей мятущейся и несвободной души живую тайну мира, тишины и свободы земли, травъ и темнѣющаго надъ ними неба. Это пѣсня просто человѣка, всечеловѣка, и все равно, кто будетъ пѣть ее—воръ или авторъ разсказа о немъ. Надо дать ощущеніе... и авторъ поетъ пѣсню вечернихъ полей.—Вотъ то, что трепетало въ душѣ моего „Вора“, — скажетъ авторъ, спѣвши свою пѣснь. Я разскажу его чувство, но разскажу его не отъ лица персонажа, а отъ самого себя. Передавая его, я трепещу отъ дрожи этихъ ощущеній, и силой этого трепета передамъ вамъ всю остроту и обнаженность этихъ чувствъ.

И также онъ не показываетъ чувствъ Іуды во внѣшнемъ рисункѣ, а разсказываетъ о нихъ, передаетъ ихъ читателю словомъ, полнымъ горячей силы его ощущеній. „Въ сердцѣ его зажглась смертельная скорбь“... „Вытянувшись въ сотню громко звенящихъ, рыдающихъ струнъ“... Вотъ что говоритъ Андреевъ объ Іудѣ, все время повѣствуя, а не рисуя. Моментъ величайшей силы и остроты—мученья преданнаго Христа и ощущенія Іуды—также данъ въ *повѣствованіи*: „среди всей этой толпы были они только двое, неразлучные до самой смерти, дико связанные общностью страданій: Тотъ, кого предали на поруганье и муки, и тотъ, кто Его предалъ. Изъ одного кубка страданья пили они оба, преданный и предатель, и огненная влага одинаково опаляла чистыя и нечистыя уста“. И, наконецъ, центральную идею всего замысла — бунтъ противъ міра, отвергнувшаго истину и свершеніе предательства, какъ выраженіе этого бунта, — опять-таки встрѣчаемъ, какъ слова, идущія отъ лица самого автора, непосредственно обращенныя отъ него къ читателю:

— „Безпредѣльно и радостно одинокій, онъ гордо ощутилъ безсиліе всѣхъ силъ, дѣйствующихъ въ мірѣ, и всѣ ихъ бросилъ въ пропасть. И дальше идетъ онъ спокойными и властными шагами. И не идетъ время ни впереди, ни позади: покорное, вмѣстѣ съ нимъ движется оно всею своей незримой громадой.

Не Іуда, а челоуѣкъ важенъ Андрееву, и въ силу своего *преодолѣнія* внѣшняго индивидуализма, онъ *подставляетъ* свою челоуѣческую душу вмѣсто челоуѣческой души героя, говоритъ самъ вмѣсто нея, потому что для художника есть только одинъ герой, одинъ персонажъ на фонѣ жизненныхъ пространствъ, и это— челоуѣкъ, кто бы онъ ни былъ, священникъ Оивейскій, революціонеръ изъ „Тьмы“, герой „Краснаго смѣха“ или „Бездны“...

И этотъ же Челоуѣкъ въ Елеазарѣ, „размышляя и чувствуя, склоняя вѣсы то на сторону жизни, то на сторону смерти“ медленно вернулся къ жизни, чтобъ въ страданіяхъ и радости ея найти защиту противъ мрака пустоты и ужаса безконечнаго“.

Въ „Жизни Василя Оивейскаго“ съ особенной окончательной ясностью раскрыта эта особенность письма Андреева. Замысль, поразившій глубиной и силой его душу, онъ не можетъ обнаружить въ спокойномъ рисункѣ. О немъ, объ этомъ замыслѣ, Андреевъ рассказываетъ такъ, какъ пророки рассказывали о своихъ видѣніяхъ. Не герой рассказа здѣсь важенъ, а тотъ, кто повѣствуетъ о немъ, ибо ясно для всѣхъ, что этотъ герой не что иное, какъ сонъ его взволнованной и объятаго своими видѣніями души. И повѣствуя о всѣхъ напряженіяхъ, о всѣхъ экстазахъ героя авторъ по существу говоритъ о себѣ, черпая силу и пламень повѣствованія изъ собственныхъ чувствъ и переживаній. Здѣсь то сліяніе автора и героя, о которомъ уже упоминалось. Движеніе художественнаго рисунка было еще слишкомъ медленнымъ для такого субъективнаго писателя, какъ Андреевъ, и онъ замѣнилъ эту медленность рисунка лихорадочнымъ темпомъ своего страстнаго повѣствованія.

Немало беллетристовъ открыли свою подлинную дорогу только тогда, когда на глазахъ всѣхъ провелъ свою далекую тропу Леонидъ Андреевъ. Не безъ вліянія его, частичнаго, конечно, остался Арцыбашевъ, и въ большей степени С. Ценскій, Криницкій, Данаровъ (замолчавшій беллетристъ), Крачковскій и др. Но довольно своеобразныя и живыя своей особой жизнью вещи Криницкаго находилъ я еще тогда, когда Л. Андреевъ лишь начиналъ работать. Въ сборникахъ „Цвѣты репейника“ и потомъ „Чающіе движенія воды“ Криницкій осуществлялъ чисто лирическіе мотивы, про-

никнутые созерцательной тишиной. Но отъ этихъ мотивовъ теперь онъ далекъ. Очевидно, съ годами субъективная лирика отошла. А замыслы послѣднихъ вещей Криницкаго объективны и кажутся ручейками, впадающими въ полноводную рѣку андреевскаго творчества.

Но манера „братъ“ жизнь, характеръ впечатлительности у Криницкаго все же остались свои. Онъ по-своему прислушивается къ жизни и то небольшое, что есть въ его лучшихъ рассказахъ, онъ подслушалъ самъ. Именно настороженность тонкаго слуха чувствуется въ Криницкомъ. Онъ останавливаетъ моментъ и словно приникаетъ къ нему ухомъ. Ночью онъ глубоко вслушивается въ ея тишину и ему удается чувственно воспринять даже такую отвлеченность, какъ „матерія“. Рисунокъ его по внѣшности строго объективенъ: онъ слѣдитъ за ощущеніями персонажа и передаетъ ихъ. Но чувствуется, что здѣсь пріоткрывается авторское „я“, глубоко слѣдящее все въ жизни и черезъ все глядящее на свои недоумѣнія и загадки.

Какой-то темной и тихой тропой, въ сумеркахъ бредетъ Криницкій по своей дорогѣ, и во тьмѣ напрягаетъ глаза и ко всѣму приглядывается. Тьма вѣрнѣе свѣта и больше скажетъ о вещахъ. Криницкій пытуетъ сумерки. И это сообщаетъ его рисунку осторожность, тихую вкрадчивость и въ то же время блѣдность линий и образовъ. Къ сожалѣнію, въ послѣднихъ его рассказахъ темы банальны и сухи, и сдѣланы они словно „на заказъ“.

III.

Манера письма Арцыбашева осталась той же отъ первыхъ его значительныхъ по содержанію и обработкѣ рассказовъ, какъ, напр., „Прапорщикъ Гололобовъ“, Мнѣ явственно рисуется процессъ работы Арцыбашева въ слѣдующемъ образѣ: кажется, будто бы въ рыхлый и мягкій матеріаль тяжело втискивается печать художника и послѣ примѣриванья и обдуманнаго выбора положеній и пріемовъ, оставляетъ точный отпечатокъ идейнаго замысла автора.

Арцыбашевъ также занятъ не самымъ мастерствомъ рисунка, не самодовлѣющимъ искусствомъ художника, а замы-

словъ идейнымъ. Но идейность его не горящая расплавленнымъ металломъ, какъ у Андреева, а хладнокровная, спокойная, въ которой все тяжело и медленно обдуманно, а, главное—объективная. Онъ не скажетъ читателю: мнѣ видится вотъ это; остротой личныхъ своихъ постиженій я чувствую вотъ то или другое. Арцыбашевъ свидѣтельствуется не лично отъ себя, а какъ бы отъ лица самой логики жизни. — Порядокъ міра таковъ-то, я постигъ его,—говоритъ онъ читателю,—и если ты не умирающій, не слабъ, не глупъ, не безсиленъ, то прими мое свидѣтельство и живи согласно ему.

Несложная философія Арцыбашева, съ замкнутыми дверями и окнами, безъ просвѣта въ даль, неподвижная, застывшая на одномъ мѣстѣ, питается одной главной темой—о приспособленіи къ руслу жизни, о гармоніи съ ней, заключающейся во власти нагого инстинкта и выводящей на путь довольно грубаго внѣшняго индивидуализма. И тамъ, гдѣ идейность тяжело и сильно давитъ на рыхлую массу художественнаго матеріала, оттискивая заранѣе готовый рисунокъ, тамъ этотъ послѣдній слабъ и расплывается въ огромной и вязкой теоретикѣ. Но чаще всего живой талантъ спасаетъ Арцыбашева, освобождая воспроизведеніе отъ насилія. И въ страницахъ Арцыбашева находимъ, какъ рисунокъ чистый, гдѣ художникъ далъ полную волю образу и созерцанію, такъ и смѣшанный, гдѣ рисунокъ обезсиленъ тенденціей.

Мыслительность—одна изъ характернѣйшихъ чертъ Арцыбашева. Рядомъ съ мастеромъ рисунка стоитъ въ немъ чело-вѣкъ упорной и живой мысли. Его работу одушевляетъ и движетъ идейное, мыслительное заданіе. Поставьте рядомъ съ Арцыбашевымъ Мопассана—и весь поразительный контрастъ между чистымъ художникомъ и теоретикомъ ярко блеснетъ въ глаза. Одинъ—весь движеніе, легкое, быстрое, какъ взмахи мѣткаго карандаша; и этотъ одинъ принимаетъ весь міръ, какъ чудесный объектъ мастерства. Вотъ эту позу... вотъ еще это движеніе... говоритъ художникъ и любовно рисуетъ. Теоретизирующій художникъ останавливается, обдумываетъ, схватываетъ не движеніе, а неподвижность внутренней глубины переживаній и кромѣ рисунка даетъ свою оцѣнку и предлагаетъ вниманію читателя свой жизненный компасъ. Таковъ Арцыбашевъ.

Въ страницахъ его нерѣдко, конечно, останавливаешься

на той, иногда поражающей силѣ, съ какой бросаетъ онъ черты сочной и полной художественности. Это стихія таланта торжествуетъ надъ теоретизированьемъ, это художникъ отстраняетъ съ дороги мѣшающаго ему мыслителя. Но гораздо чаще у него—образцы смѣшаннаго рисунка, которыя кажутся мнѣ характернымъ для письма Арцыбашева вообще.

Смѣшанность рисунка и теоретики даетъ въ результатѣ у Арцыбашева особое сочное и твердое письмо, съ полными напряженіями и силы эпитетами, съ опредѣленіями, данными въ повѣствованіи, а не въ сценѣ, но густо насыщенными зато отзвуками чувствъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Вспомните сцену смерти Семенова въ „Санинѣ“ и какъ контрастъ этой сценѣ—начало разсказа „Жена“. И тамъ и здѣсь—повѣствованіе. Непосредственнаго движенія персонажей нѣтъ. Какъ будто, авторъ оставилъ насъ за неподнятой завѣсой сцены, и оттуда раздастся его голосъ, передающій все пережитое героями въ дышащихъ плотью и кровью жизни словахъ. И рядомъ со словомъ отражающимъ голое и страстное ощущеніе,—слово, дающее отвлеченный выводъ, слѣдствіе,—словомъ, теоретику. Всюду ткань переживаній раздробляется, и по ней проходятъ сѣрыя нити теоретизированья. Въ страницахъ „Жены“ или похожихъ на нихъ одного изъ послѣднихъ разсказовъ „Записки одного человѣка“—чувство обаянья тѣла, сильно и грубо-ярко схваченное, дается съ примѣсью сопутствующихъ имъ мыслей о жизни вообще, о роли этихъ чувствъ въ жизни; словомъ, давая ощущеніе, авторъ тутъ же теоретизируетъ надъ нимъ. И ему очень трудно дать чистый рисунокъ, какъ будто онъ не въ силахъ оторвать рисунка отъ своей теоретики. Вслѣдствіе же этого тускнѣетъ и раздваивается впечатлѣніе рисунка. То, что я намѣренъ здѣсь бѣгло и лишь въ немногихъ вещахъ Арцыбашева показать, заложено какъ бы въ самой основѣ его художественно мыслительнаго дарованія.

Иногда какая-нибудь мелочь съ большой яркостью выдвигаетъ слабость писателя. И какъ характерны для Арцыбашева полторы строки, въ которыхъ авторъ, съ одной стороны, даетъ рисунокъ героевъ, а съ другой—внушаетъ читателю свои чувства о нихъ. Вотъ эти строки: „И они (Санинъ и Ивановъ, alter ego Санина) пошли по улицамъ, оба здоровые и высокіе, съ широкими плечами и веселыми голосами“.

Вотъ она—награжденная „добродѣтель конца вѣка“, до-

бродѣтель широкихъ плечъ и здоровой грубой воли. Авторъ какъ будто только рисуетъ своихъ героевъ, но въ самомъ рисункѣ слышится его шопоть читателю: „любуйся, любуйся на Санина и Иванова“!..

Даетъ ли авторъ рисунокъ героини, Лиды, рисунокъ чисто-внѣшній, говорящій о движеніяхъ тѣла, какъ тутъ же изъ туманныхъ клубовъ эротики, заволакивающихъ и сливающихся всѣхъ лицъ картины, вступаетъ въ свой фатальный кругъ размышлений и объясненій. Стоитъ герою или героинѣ сдѣлать одно живое движеніе, какъ авторъ уже тутъ какъ тутъ, и заставивъ персонажа въ сдѣланномъ движеніи застыть, начинаетъ пояснять жестъ героя или дѣлать отсюда заключеніе. И только затѣмъ уже позволяетъ персонажу сдѣлать слѣдующій жестъ. Въ Арцыбашевѣ сидитъ какой-то неутомимый гидъ, насильно навязывающій вамъ идеи по поводу явлений и фактовъ жизни. Хочется порой взмолиться автору:— Будьте только художникомъ, дайте намъ видѣть чистый рисунокъ жизни, дайте намъ самимъ резонерствовать и размышлять о ней.

И вѣдь порой наталкиваешься на рисунокъ удивительнаго изящества, напр., о Лидѣ:— „Поднявъ обѣ руки къ головѣ, отчего выпукло обрисовалась высокая упругая грудь, она стала откалывать шляпу, упустила въ песокъ длинную, какъ жало, булавку и запутала въ волосахъ и шпилькахъ вуаль“...

Или: „Лида встала, подобрала платье и, возбуждающе чувствуя на себѣ взгляды мужчинъ, безотчетно смѣясь и изгибаясь, взбѣжала на крыльцо“.

Оба рисунка рельефны и тонки, сдѣланы тонкимъ и мѣткимъ карандашомъ искуснаго рисовальщика. И благодаря такимъ строкамъ, гдѣ чисто образное искусство выдвинуло героиню въ живой непосредственности ея нѣсколькихъ движеній, Лида въ романѣ въ общемъ довольно живая фигура. Ее видишь бѣгающей, смѣющейся, живущей. Но, напр., Санинъ... Сплошное теоретизированье, выходящее на сцену вмѣстѣ съ нимъ, сдѣлало то, что вмѣсто Санина мы видимъ одно туманное пятно, изъ котораго слышенъ поучающій авторскій голосъ. Карсавина и Сварожичъ, два другіе персонажа романа, обликъ имѣютъ, но они оба—неподвижны, словно застыли, даны авторомъ въ какой-то окаменѣлости.

Въ отношеніи рисунка гораздо выше „Санина“—повѣсть „Смерть Ланде“, гдѣ герой стоитъ во весь ростъ, а сцена смерти его дана въ сжатой, библейски-простой и сильной картинѣ. Отрывочные прекрасные рисунки разсыпаны почти во всѣхъ остальныхъ вещахъ Арцыбашева, особенно отчетливы они въ „Человѣческой жизни“ и „Тѣняхъ утра“ а также въ „Запискахъ одного человѣка“, гдѣ есть великолѣпный рисунокъ лѣтняго дня на пыльной дорогѣ въ степи и рисунокъ не самаго тѣла женщины, а обаянья его.

Одинъ изъ лучшихъ рисунковъ въ современной беллетристикѣ принадлежитъ Куприну. Въ этомъ отношеніи онъ счастливъ: ему не мѣшаетъ быть самозабвеннымъ художникомъ грузъ глубоко выношенныхъ идей, лирическая напряженность или творчество мысли. Ни создавать новую дѣйствительность, ни разгадывать существующую онъ не хочетъ и не можетъ. Но рисовать ее, воссоздавать въ тѣхъ бѣглыхъ тонахъ, краскахъ, вѣяніяхъ, ощущеніяхъ, изъ которыхъ составляется дивная тайна жизненнаго движенія—въ этомъ его призваніе. Я не хочу этимъ сказать, что Купринъ чутокъ только къ внѣшнему. Нѣтъ, съ особымъ сладострастіемъ художника онъ любитъ остро и зорко вникать во всѣ трепеты души человѣческой. Чувствуется, что ему хотѣлось бы разнять по частицамъ, по всѣмъ деталямъ сложную машину человѣческой психики, все разсмотрѣть, узнать связь всѣхъ частицъ и затѣмъ успокоиться. Благоговѣнія къ жизни въ немъ нѣтъ и красоты для этого мастера человѣческаго жанра—очень мало. Это доказывается своеобразной жестокостью художника. Онъ не только съ любовью изобразить расцвѣтъ какого-нибудь нѣжнаго цвѣтка въ жирномъ болотѣ, но съ любовью же нарисуетъ и гибель этого цвѣтка отъ болотнаго смрада. Купринъ жестокъ и тупъ порой, какъ сама жизнь. Самодовлѣющаго духовнаго начала въ жизни для него нѣтъ; ни оправданія, ни осуществленія, ни власти красоты онъ не ищетъ. И тотъ, кто въ литературѣ питается творчествомъ исканій или ищетъ яркихъ полетовъ лирическаго духа въ высь,—у Куприна не найдетъ для себя ничего. Куприну, какъ художнику, слишкомъ довольно того, что въ жизни есть. Если бы не было жизненныхъ болотъ—какая масса поражающихъ, дивно уродливыхъ, фантастически-рѣзкихъ и страшныхъ чертъ на лицѣ человѣка уничтожилось бы! А богатое

своеобразіе человѣческой психики—всѣ эти искривленія, извращенія, наросты, изъяны—вѣдь это для художника кладъ!— Нѣтъ, нѣтъ, не исправляйте міръ,—сказалъ-бы теоретизирующий художникъ такого типа,—мы будемъ его рисовать. Или, по крайней мѣрѣ, дайте намъ прежде зарисовать все богатство этихъ уродствъ, всю сложность и красоту этихъ безобразій...

Этой особенноти таланта Куприна обязаны мы великолѣпнымъ штрихамъ и черточкамъ, разсыпаннымъ по страницамъ Куприна. Онъ подмѣтилъ массу оттѣнковъ человѣческаго лица, перенесъ на страницу характерныя движенія рукъ; неожиданно онъ находитъ для интонаціи голоса, для выраженія глазъ такія опредѣленія, которыя опустошаютъ персонажа, даютъ его до конца,—и въ этомъ есть что-то невольно жестокое. Такъ, до самаго конца данъ законченно выполненный, отчетливый и рѣзкій обликъ Шурочки („Поединокъ“). Видишь ее всю, съ ногъ до головы вырванную изъ жизни со всѣми корнями души и тѣла. Маленькій огонекъ жизни—она такъ и бьетъ, такъ и полыхаетъ на страницахъ „Поединка“. Это то, что есть; то, что — вокругъ. Никакихъ выводовъ, никакихъ поученій, никакого утѣшенія отъ Куприна не дождешься. Онъ самъ—частица этой грубой, широкой и жестокой жизни. Рука его просится къ карандашу, потому что онъ увидѣлъ особый оттѣнокъ старческой багровости на лицѣ генерала въ „Поединкѣ“, потому что въ глаза ему бросилось граціозно-лукавое выраженіе склоненныхъ рѣсницъ все узнавшей дѣвочки въ „Рѣкѣ жизни“; потому что рисунокъ больныхъ людей, отравленныхъ болотомъ, остался въ его памяти („Болото“) и т. д., и т. д.

Ему весело идти по жизни, не чуждаясь мрачнѣйшихъ ея вертеповъ, заглядывая во всѣ углы, всюду ища человѣческаго лица и выраженія на немъ психической искривленности или надломленности. Сдѣлайте мысленно смотръ толпѣ персонажей Арцыбашева и Куприна—гдѣ больше разнообразія? У перваго—боящійся смерти поручикъ, искатель Бога—Ланде, гибнушіе отъ слабости Сварожичи и герои „Тѣней утра“ и „Кроваваго пятна“, и, наконецъ, толпа людей, освѣщенныхъ какъ самцы и самки. У Куприна—старые елейные доносчики, пьяницы, бывшіе люди, воры, босяки, армейцы, заводчики, цирковые борцы, сутенеры, лакеи и пр. А главное, взяты всѣ эти

типы и именно, какъ типы, со всѣми страшными слѣдами условій быта. Между тѣмъ, какъ и Арцыбашевъ и Андреевъ ищутъ въ персонажѣ начала общаго, человѣческаго, обращаясь къ переживаніямъ первоначальнымъ, основнымъ, какъ чувство смерти, половое, Купринъ ищетъ слѣдовъ быта. Ему нужны запахи жилыхъ комнатъ, ресторано́въ, избъ, кабачковъ; ему нужны пятна на одеждѣ, слѣды пьянства или болѣзней на лицѣ... Атмосфера, нависающая надъ человѣкомъ, какъ стеклянный шаръ и вмѣщающая въ себѣ всю гамму впечатлѣній обыденности привлекаетъ его зоркій глазъ. Но—къ чести Куприна—это не то мелочное вниманіе къ рисункамъ ковра и пятнамъ на стѣнахъ, которымъ утомляетъ читателя Баранцевичъ, Альбовъ, Засодимскій, Ясинскій. Купринъ схватываетъ то, что ярко выдвигаетъ человѣка. Купринъ безжалостенъ къ персонажу и читателю. Къ открытому окну подводитъ онъ какого-нибудь героя и показываетъ его разбухшій отъ алкоголя носъ, мѣшки подъ глазами, подбородокъ стаслолюбца, слѣды „тихаго оподленія души“. И если бы, какъ въ „Поединкѣ“, тенденція, голая и грубая, не мѣшала художнику, если бы вообще онъ былъ строгъ къ своему письму и не давалъ тупиться острію своего карандаша, предъ нами былъ бы веселый и безжалостный художникъ. Такимъ создала природа Куприна, и не ея вина, если у него такъ много совсѣмъ банальныхъ страницъ. Культивировать истинное призваніе онъ не умѣлъ. Шелъ впотъмахъ, ощупью. Бросался на все. И только природный талантъ выводилъ на настоящую дорогу.

IV.

Каменскій многому учился у Куприна. Вещи вокругъ человѣка, объясняющія человѣка, заняли его собой, быть можетъ, именно потому, что о нихъ говорилъ купринскій рисунокъ. Но авторъ „Диплома“ нѣсколько иначе смотритъ и по-своему зачерчиваетъ контуры вещей.

Изъ молодыхъ беллетристовъ слѣды „ученія“, пройденной самопроизвольно „школы“ видны у одного Каменскаго. Муйжель, С.-Ценскій шли безъ дороги, напроломъ. Второй направленіе стремился добыть изъ себя, интуитивно; первый же

о тропѣ не думалъ вообще и шелъ, какъ идетъся. Каменскій же сталъ упорнымъ и осторожнымъ ученикомъ.

Каменскій гораздо менѣе бытовикъ, чѣмъ Купринъ, а главное—вещи и предметы для него не являются, какъ для Куприна, чѣмъ-то всецѣло изъ міра человѣческаго, назначеніе которыхъ—только показать человѣка, но имѣютъ свое какъ бы самоцѣнное значеніе. Каменскій—созерцатель въ значительной степени, и онъ любитъ противопоставлять взгляду человѣка—холодный и необъяснимо-значительный взглядъ индивидуализированной вещи. Человѣческое „я“ у него нерѣдко ощущаетъ что-то вродѣ впечатлѣнія окружающихъ вещей; оно, это „я“, не захватываетъ ихъ въ свой грубоватый и шумный мірокъ переживаній, но стоитъ внѣ ихъ,—и потому рисунокъ вещей у Каменскаго дѣлается какъ-то со стороны; онъ рисуетъ вещи „an und für sich“ что ли. И особая четкость рисунка получается именно отъ этого противопоставленія; благодаря этому послѣднему должна явиться большая острота вслушиванья и созерцанія. Такъ, „чужое“ мы внимательнѣй разсматриваемъ, чѣмъ разъ навсегда присвоенное себѣ. И обращая вниманіе на тысячи мелочей, схваченной чуткой и какъ бы *настороженной* наблюдательностью беллетриста, видишь какое-то опасливо-обостренное вниманіе къ вещамъ. Онъ ловитъ и фиксируетъ всѣ воспріятія, сейчасъ же связывая ихъ съ внѣшнимъ объектомъ. На любой страницѣ у него найдете цѣлый калейдоскопъ мелкихъ, но холодныхъ и четкихъ рисунковъ вещей и явленій. Здѣсь—„мягкій и упругій стукъ резиновыхъ колесъ о мостовую“; „рельефное ощущеніе подъ ногами сопротивленія пола“; „запахъ пыли на холодномъ подзеркальникѣ“; „странно холодныя полированные колонны, которыя влажными зигзагами дробились въ зеркально-желтомъ паркетѣ“; всюду острая прислушиваемость къ своему ощущенію, дающая четкость рисунку. Благодаря этой остротѣ беллетристъ, вслушавшись, понялъ и чувственно созналъ, что стукъ резиновыхъ колесъ о мостовую—„мягкій и упругій“; такая-же мѣткость рисунка обнаружена въ описаніи женскихъ волосъ, въ этой фразѣ:—„тяжелая и матовая масса черныхъ волосъ“. Здѣсь въ близости образа къ чувственному впечатлѣнію видится твердость и четкость художника. Порой онъ словно играетъ своей властью надъ рисункомъ и разрѣшаетъ тонкія и трудныя задачи. Таковъ въ „Дипломѣ“ рисунокъ впечатлѣнія двухъ

дѣвушекъ сквозь стекла оконъ, какъ бы въ подводной смутности, дающей бѣглыя и отдѣльныя черточки. „Обѣ рисовались на черномъ фонѣ неосвѣщенныхъ комнатъ... и только бѣлыя руки, закрывавшія окна... поочередно выступали изъ тьмы“. Костюмы даны съ упрощенностью не то наивнаго примитивиста, не то искушеннаго стилиста: авторъ только назвалъ—жакеты и шляпы,—но въ связи съ общимъ впечатлѣніемъ далъ законченный и живой рисунокъ. И въ „Игрѣ“, какъ будто случайно, онъ далъ удивительный по импрессіи рисунокъ канцеляриста, который „равнодушно приплюснулъ толстую пачку ассигнацій и, разстегнувъ блестящую пуговицу сюртука, спряталъ эту пачку въ карманъ, а затѣмъ, вынувъ небольшой съ виду кошелекъ, подставилъ его къ борту стола, щелкнулъ застежкой, и кошелекъ оказался громаднымъ и глубокимъ, какъ цѣлая сумка, и золото, сметаемое рукой, посыпалось съ... плачущимъ звономъ“. Обратите вниманіе на рядъ мелочей, которыя дасть только *гурманъ*-наблюдатель: „блестящая пуговица сюртука“; „подставилъ кошелекъ къ борту стола и щелкнулъ застежкой“; „золото, сметаемое рукой“... Какое-то сладострастіе деталей рисунка, которое пойметъ каждый художникъ, взятый, захваченный мастерствомъ. То же сладострастіе деталей въ рисунокѣ какого-нибудь конверта (даже мимо него не пройдетъ Каменскій)—конвертъ большой, темно-синій, съ золотой декадентской головкой, пахнуцій духами („Дипломъ“). Эта характерная детальность помогла Каменскому живо и размашисто схватить улицу съ ея движеніемъ, мельканіемъ зонтиковъ и шляпъ, отблескомъ лицъ, глазъ, взглядовъ, чувствомъ движущейся слитной и разбитой на единицы массой. И какимъ бы темпомъ ни развивался сюжетъ разсказа—вниманіе автора остается холоднымъ и острымъ. Вспомните сценку въ „Ничего не было“. „Джульетта лежала на полу. Одной рукой она держалась за щеку, а въ пальцахъ другой сіялъ брилліантъ чистѣйшей воды, преломлявшій блескъ оправленныхъ въ хрусталь электрическихъ лампочекъ“. И съ блескомъ камня онъ сопоставляетъ „тайный блескъ“ испуганныхъ зрачковъ опозоренной женщины. Беллетристъ холодно и внимательно разсматриваетъ блескъ камня и блескъ этихъ глазъ. Это характерно для Каменскаго. Но рядомъ съ поразительнымъ богатствомъ деталей рисунка (особенно въ „Бѣлой ночи“) у него попадаютъ порой въ рисунокѣ ощущеній досаднѣйшіе

срывы въ банальность, открывающіе другого Каменскаго, гораздо менѣе культурнаго, близкаго къ какой-то новѣйшей Марлиновщинѣ. Таковы—монологи „Леды“ и весь діалогъ Подосенова съ своей дамой въ „Игрѣ“.

Говорить о художественномъ рисункѣ С.-Ценскаго—дѣло чрезвычайно сложное и трудное. Еще С.-Ценскій перваго тома даетъ литературныя формы болѣе или менѣе опредѣленныя и ясныя. Но весь второй томъ—это, собственно говоря, не новыя найденныя беллетристомъ литературныя формы, а только исканіе ихъ, погоня за ними, порой чрезвычайно напряженная и порой приводящая къ тѣмъ дебрямъ субъективно-импрессионистской образности, гдѣ смутныя опредѣленія остаются понятными и имѣющими смыслъ существованія развѣ только для автора. Таковы рассказы „Безстѣнное“, „Мертвецкая“ и др.

Въ нѣкоторыхъ рассказахъ это смѣлое импрессионистское движеніе въ погонѣ за новымъ отпечаткомъ впечатлѣній даетъ неожиданно блестящіе результаты. Такъ, напримѣръ, въ очеркѣ „Ожиданіе“ есть чувство дня, углубленное, почти мистическое переживаніе, вводящее въ тихую глубину чувства жизни. Тенденція Ценскаго, поскольку она выясняется мнѣ въ его страницахъ, заключается въ томъ, чтобы оторваться отъ принятой манеры кристаллизовать воспріятіе въ передачу, заключая его въ строгія логическія формы и обрѣзывая связь со всей той смутностью образовъ и ощущеній, съ которыми это воспріятіе возникло, а передавать его, наоборотъ, именно со всей этой смутностью подпольныхъ, почти внѣ-сознательныхъ переживаній. Словомъ, приблизиться къ такъ сказать голому переживанію, не пригоняя его къ прокрустовому ложу общихъ для литературной передачи логическихъ формъ. Идея такого рода, сама по себѣ, прекрасна, ибо она должна повести къ обогащенію и расширенію міра идей и чувствъ, огромная часть котораго требованіями установившихся узкихъ формъ изгоняется. Въ литературу должна ворваться мало затронутая богатѣйшая жизнь подпольно-внутренняго, изъ котораго извлекаютъ пока слишкомъ немного. И то, что сдѣлано въ этомъ отношеніи Толстымъ и Достоевскимъ, остается почти не приумноженнымъ новой литературой. Но С.-Ценскій, не идя за этими художниками и оставаясь самостоятельнымъ, часто сбивается на дорогу ни болѣе, ни менѣе, какъ Андрея Бѣлаго, съ его безсильными, общающимися, но пустыми по существу „Симфоніями“. Здѣсь

тоже стремленіе взять ощущеніе изъ самой глубины, его рождающей, со всѣмъ, что является его фономъ, и что связано съ нимъ неувовимо-тонкими нитями. Но рисунокъ С.-Ценскаго нерѣдко обезцвѣчивается просто-напросто бѣдностью и банальностью того, что онъ хочетъ сказать. И если въ „Ясномъ днѣ“ ему удался свѣжій и живой рисунокъ чувствъ природы, отражающій простую и глубокую идею стихійной свободы жизни, свободы души, свободы интеллекта, идущихъ „въ ладъ“ съ этой стихійностью, то въ „Мертвецкой“ и другихъ повѣстяхъ, исполненныхъ въ тѣхъ же тонахъ,—при скудости формъ поражаетъ и скудость идейная.

Въ „Кукушкѣ“ и „Ясномъ днѣ“ есть видимость новыхъ расширенныхъ отраженій. Письмо въ „Ясномъ днѣ“ — сочное, полное трепета чувствъ и переживаній, дающее ощущеніе тѣломъ воздуха, солнца, воды, земли, растительности. Это удивительная по разлитому въ ней жизнеощущенію вещь, художественная ткань которой вся дрожитъ и свѣтится солнечными пятнами, красками и вѣяніями яснаго дня.

Въ „Кукушкѣ“ С.-Ценскій почти отбился, отошелъ отъ своего новаго пути. Рассказчикъ взялъ верхъ. Подкоповъ вглубь почти нѣтъ, и все дѣйствіе совершается сверху, на ровной плоскости обычнаго. Жестокій анекдотъ, столь характерный для человѣка, рассказанъ съ жестокой мѣткостью и хладнокровіемъ. Даны типичныя фигуры армейцевъ, что совсѣмъ рѣдко для Ценскаго. Съ чисто-беллетристической точки зрѣнія этотъ замыселъ выполненъ хорошо.

V.

Въ сложныхъ художественныхъ задачахъ (а Мережковскій именно и отличается гигантской сложностью тѣхъ задачъ, какія онъ себѣ задаетъ) Мережковскаго спасаетъ не чисто-художественный, а обще литературный талантъ. Мережковскій за все берется и все блестяще выполняетъ. Романъ, стильная имитация, лирика, критика, философія, богословіе, наконецъ, общественность — во всемъ онъ проявилъ твердую писательскую руку, оригинальный умъ и настоящій творческій темпераментъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ Мережковскомъ нѣтъ ясно

опредѣлившейся стихіи дарованія ни чисто-художественнаго, ни чисто-философскаго, ни чисто-лирическаго. Онъ — просто блестяще одаренный писатель: задайте ему любую теоретическую или художественную задачу (въ предѣлахъ, конечно, родныхъ его душѣ темъ) — и онъ полно осуществитъ все намѣченное. Необходимо только напряженіе его литературнаго таланта. Не философъ, не художникъ, а литературный талантъ — вотъ подлинное опредѣленіе Мережковскаго. Нѣтъ единственно настоящаго русла его творчества. Проявленіе его опредѣляется не стихійно, а разсудочно: если на очереди романъ, — силы таланта уходятъ на романъ; если — критико-философское изслѣдованіе — на изслѣдованіе. Въ его распоряженіи извѣстное количество творческой энергіи, которое можетъ идти на что угодно.

И въ художественныхъ страницахъ Мережковскаго, въ его трехъ прекрасныхъ романахъ, — вездѣ слѣды этой особенности, они на всемъ: въ законченной четкости каждаго рисунка, въ изученности всѣхъ деталей художественнаго механизма романа, въ безгрѣшной правильности всѣхъ деталей, всего развивающагося движенія романа. И если на страницахъ есть трепеть лирики, чувствуется свѣжее вѣянье восторговъ истиннаго художника, то и они — въ граняхъ, заранѣе отмѣченныхъ и въ извѣстныхъ предѣлахъ законченныхъ. Какъ мастеръ рисунка, какъ европейски культурный и искушенный ученикъ такихъ мощныхъ мастеровъ, какъ Флоберъ, Франсъ, Мопасанъ, — Мережковскій головой выше значительнаго большинства современныхъ беллетристовъ. Онъ знаетъ, какъ дать каждое изъ гаммы чувствъ и переживаній, потому что онъ знаетъ, какъ это давали и какъ, слѣдовательно, можно дать. Поэтому-то о художественномъ рисункѣ Мережковскаго можно очень немногое сказать. Рисунокъ его безупреченъ — въ пейзажѣ, въ портретѣ, въ обрисовкѣ вещей и обстановки. Какъ лирикъ, онъ поласкаетъ васъ „шелковымъ свистомъ голубиныхъ крыльевъ“, нѣжнымъ акварельнымъ рисункомъ умбрійскаго пейзажа, весенней прелестью дѣвичьей наготы... Какъ жанристъ — рельефностью описаній вещей, — мебели, тканей, зданій. Все это выполнено благородно, артистически. Нѣтъ только одного: нѣтъ живыхъ ключей непосредственнаго творчества, которые поили бы автора въ самозабвеніи процесса творчества. Все это — не вдохновеніе, не интуиція, не

результатъ подсознательнаго зарожденія замысла, а — задача, въ опредѣленныхъ рамкахъ поставленная и математически точно выполненная, задача, а не замыселъ, потому что автору дала все это не сама жизнь, не ея непосредственное движеніе, а культура. И не къ жизни приникъ Мережковскій для своего творчества, а къ культурѣ. Возьмемъ яркую въ данномъ случаѣ параллель — изученность дышитъ и отъ строкъ Флобера. Но послѣдній былъ художникъ, только художникъ, и въ творчествѣ своемъ воспроизводилъ не человѣческій геній, которымъ поработенъ Мережковскій, а человѣческую жизнь въ руслѣ стихійныхъ законовъ существованія. Поверхъ всѣхъ нагроможденій человѣческой культуры Флоберъ проникалъ взглядомъ въ тѣло, немощное и жаждущее, и душу человѣка, и видѣлъ ихъ не въ одномъ лишь человѣческомъ, а въ общежизненномъ. И если бы Флоберъ рисовалъ Леонардо Да-Винчи, онъ далъ бы прежде всего — человѣка, генія-человѣка, не просто генія, какого далъ ослѣпленный своимъ образомъ Мережковскій. Замыселъ Флобера былъ бы величественнѣй и Леонардо былъ бы у него еще выше и больше, ибо сталъ бы правдивѣй, жизненнѣй. Но Мережковскій далъ обликъ книжный, далъ не человѣка, а мечтательное представленіе о немъ. И въ предѣлахъ своего замысла выполнилъ рисунокъ въ совершенствѣ.

Свой, сочиненный рисунокъ и у Ѳ. Сологуба, но эта сочиненность не книжная, не культурная. Это воздвигаемая надъ реальностью — фантазія, сливающая въ одно прихотливое цѣлое черты конкретныя и созданныя вымысломъ. Задача сологубовскаго рисунка — обнять не грубую явь, не „пыльную“ дѣйствительность, а нѣжные скользящіе облики „творимой легенды“. Но такъ какъ созерцаніе поэта не отъ земли его отводитъ, а создаетъ легенду здѣсь же, на землѣ, то онъ беретъ и фонъ, но беретъ его — какъ противоположеніе легендѣ, въ тонахъ, созданныхъ холоднымъ и усталымъ отвращеніемъ. Здѣсь, собственно, двѣ легенды, — легенда творимая, свѣтлыхъ чувствъ, легенда Людмилы („Мелкій бѣсъ“) и легенда Передоновщины. И тамъ и здѣсь — рисунокъ у Сологуба замѣчателенъ не тѣмъ, что имѣетъ внѣшнюю рельефность и яркость, а близостью, совершенной близостью къ оттѣнку чувствъ, вызванныхъ созерцаніемъ объекта рисунка. И, собственно, самый рисунокъ заключается у него въ передачѣ

этихъ оттѣнковъ ощущеній. Міръ Передоновщины въ воспроизведеніи своемъ обнажаетъ какую-то бредовую, тихую и страшную, силу переживаній, полныхъ мучительства, доводящаго до агоніи... Передоновымъ можно только бредить въ глубинѣ себя; объективировать его съ радостнымъ художественнымъ спокойствіемъ невозможно, ибо матеріаль воспроизведенія, углубленный и осложненный, черпается уже не изъ внѣшняго, а весь покоится на цѣнностяхъ субъективныхъ постиженій. Уже Гоголь долженъ былъ для острой силы жизненности своихъ персонажей обращаться не къ внѣшнему, смотрѣть не изъ окна на улицу, а внутрь себя; находить тамъ отдѣльныя черты и, изолируя ихъ, выдвигая въ отдѣльности, дѣлать объектомъ рисунка. Личныя признанія Гоголя въ этомъ отношеніи цѣннѣе всѣхъ догадокъ критики. Но замѣстившій Чичикова и Хлестакова — Передоновъ взять уже не въ отдѣльныхъ своихъ характерныхъ чертахъ и не на поверхности болота „слишкомъ людской“ обыденности, а взять въ самой стихіи человѣческаго, взять не какъ опредѣленный обликъ, а какъ носитель того хаотическаго смѣшенія чувствъ, которое родственно человѣку вообще, которое дремлетъ въ подсознательной глубинѣ cadaго. Съ тѣмъ же холоднымъ и усталымъ спокойствіемъ созерцателя авторъ „Мелкаго бѣса“ могъ бы спросить: „А развѣ есть кто нибудь, кто не былъ бы Передоновымъ?“ Развѣ въ реальности, въ яви есть мѣстечко, которое не было бы во власти Мелкаго бѣса? Только въ вымыслѣ, только въ творимой поэтомъ и воздвигаемой надъ явью легендѣ можно найти прибѣжище, чистое отъ чаръ бѣса.

И вотъ эта особенность, черпаніе матеріала изнутри, объясняетъ рисунокъ Сологуба. Вспомните его строки о запахѣ духовъ въ „М. Бѣсѣ“. Онъ рисуетъ образами, ассоціирующимися съ ощущеніями. Или его рисунокъ Недотыкомки:

...Истомила присядкою зыбкою,
Помоги мнѣ, таинственный другъ!

Это бредовыя ощущенія, рисовать которыя можно только, т.-ск., изнутри, говоря только объ ощущеніяхъ, а не объектѣ, ибо объекта и нѣтъ, т. е., есть и онъ опять-таки внутри, субъективно. И это правильно для всего, о чемъ говоритъ Сологубъ. Объекта его мертвенной лирики вообще нѣтъ, и

міра, его — сологубовскаго міра — тоже нѣтъ. Все это — внутри его, почти безъ связи съ явлю. Свой вымыселъ, свою творимую легенду онъ воздвигаетъ надъ такой же сотворенной легендой, надъ реальностью, которая есть для него Передоновщина. И странные тона сологубовскихъ ощущеній и созерцаній переданы въ рисунокъ, отливающимъ всѣмъ своеобразіемъ свѣтовой ихъ игры. Темный и тайный міръ окутываетъ здѣсь сознаніе; слово „смерть“ звучитъ глубокой, освобождающей, безусловной отрадой, и сквозь просвѣты темнаго, густого покрывала — оконца въ лазурь, въ дневной свѣтъ, въ зелень деревьевъ отдають яркой чувственной прелестью и музыкой Бытія, звучащей въ иллюзіи, въ вымыслѣ, въ творчествѣ легендъ о новой человѣческой жизни.

Мистицизмъ въ творествѣ.

Н. Лѣскова.

I.

Вполнѣ самостоятельно, безъ какихъ либо предшествующихъ указаній, Лѣсковъ подошелъ къ маленькой сѣрой дверцѣ какого-то страннаго древяго и словно ветхаго міра; ошупью нашель во тьмѣ онъ ручку дверцы, открылъ ее и вошелъ. Невиданный до сего въ отраженіяхъ русской художественной литературы, странный, необычайно созданный открылся ему міръ, чуемый лишь въ снахъ дѣтей да еще въ смутныхъ видѣніяхъ усталой души человѣка, когда ему открывается подавляющая ясность Вѣчности, открытой, глубоко лазурной и божественной въ своей безначальной и безконечной пребываемости.

Ничего кошмарнаго, ничего тяжелаго, ничего мучительнаго. Все ясно, тихо, все мудро и благостно... Міръ — какъ садъ, въ которомъ надъ деревьями, травами, звѣрьми, птицами и людьми—Богъ.

Тамъ, куда пріоткрылъ дверцу Лѣсковъ, не какъ художникъ, а какъ ищущій, руководимый внутреннимъ, бессознательнымъ, острымъ чутьемъ, — тамъ, какъ въ первые дни сотворенія міра, во всемъ чуялся тотъ таинственный трепеть первосозданнаго, благоговѣйный страхъ невѣдомаго, абсолютно властнаго, который возникалъ въ деревѣ и человѣкѣ, только что созданныхъ изъ праха и исполненныхъ вѣянія жизни... Даръ Бытія, таинственный даръ жизни, проникнутой этимъ трепе-

15*

томъ, этой тайной, подобно воздуху, колебаль тоненькія вѣтки деревьевъ и озаряль чѣмъ-то смутнымъ темную душу человѣка.

Только Тайна и только Невѣдомое... Весь міръ открыть и озаренъ дневнымъ яснымъ свѣтомъ, а тайна остается тайной и невѣдомое зыблется все въ томъ же смутномъ мракѣ. Не потому-ли люди понесли свои тревожныя и темныя исканія, свою самую напряженную углубленность изъ подъ свѣтлой тишины открытаго неба въ глубокой сумракъ темныхъ, каменно безмолвныхъ храмовъ? Свѣтъ какъ будто не въ днѣ, сіяющемъ вокругъ насъ, а во тьмѣ, лежащей въ глубинѣ нашей души. И каждый долженъ изъ ея хаотическаго мрака вызвать свѣтъ, сотворить его, уподобившись относительно себя самого Творцу въ его власти творчества. Съ той лишь разницей, что и творчество наше есть обусловленный, предопредѣленный актъ, свобода котораго есть лишь свобода слѣдованія внутреннему непреодолимому требованію, уничтожающему всѣ внѣшнія преграды и задержки.

Итакъ, прежде всего живое чувство невѣдомаго, ясное и чистое Богоощущеніе, вотъ что, подобно воздуху, разлито было въ міръ, достигнутомъ въ своихъ поискахъ Лѣсковымъ. Человѣкъ въ этомъ міръ не искажилъ своего образа, и самое несомнѣнное, что было въ немъ, способность внутренняго Богоищуаго творчества, способность вызвать изъ внутренняго душевнаго мрака — свѣтъ, эта способность въ самомъ внѣшнемъ сознаніи человѣка была его корнемъ, его основой. И вотъ почему онъ былъ въ силахъ *принять* созданные этой глубиной и силой души ликъ Ангела и образъ Владычицы, молящейся въ саду, близъ склоненныхъ передъ ея печалью и святостью кипарисовыхъ и оливковыхъ деревьевъ („Зап. Анг.“).

Но кромѣ общаго массоваго сознанія тайны и чувства надъ нами живущаго Бога, есть еще одиночныя, исключительныя по своей силѣ и напряженности исканія и въ нихъ проявляется въ полной мѣрѣ тотъ чистый и священный духъ религіозности, который открываетъ всю безпредѣльность постиженія: открываетъ единую, уходящую въ вѣчность, дорогу жизни и освѣщаетъ ее приближеніемъ озаренной души къ Богу, который есть сама Вѣчность Жизни.

Въ густомъ лѣсу бродилъ отрокъ Левонтій („Зап. анг.“), таявшій въ странной и безпримѣтной болѣзни. Въ голосъ его, когда онъ пѣлъ духовные канты, звучала такая сладостная

боль близкаго земного умиранія, такая жажда крестной муки во имя уничтоженія въ лучахъ вѣчно живущаго Христа, что спутнику отрока становилось жутко и тревожно. Онъ внутренно ясно чувствовалъ близость подошедшаго къ дверямъ лѣснаго домика Христа. — На зовъ отрока, душа котораго была охвачена ненасытимой жаждой свѣта и отреченія, на зовъ этотъ Спаситель міра сошелъ съ неба и сталъ у двери дома и вотъ — Онъ приникъ къ душѣ свѣтлаго отрока вѣяніемъ истинно сущной Силы...

Иначе и быть не могло. Тѣмъ самымъ, что на землѣ жили отрокъ Лева и старецъ Памва, — небо стало близкимъ землѣ и оттуда внизъ опустились какъ бы незримыя лѣстницы.

Но этотъ отрокъ — онъ одинъ ли постигъ всю полноту истины или же изъ всѣхъ онъ всего сильнѣй и яснѣй былъ проникнуть ею?.. Авторъ разсказа намъ говоритъ: — нѣтъ. Нѣтъ, потому что дѣло здѣсь не въ человѣческомъ усилии, но въ божественномъ озареніи. А свѣтъ сіяетъ надъ всѣми. Не только у единичныхъ отрока или старца, но у человѣка вообще есть въ душѣ окно, куда вѣетъ свѣжій полевой утренникъ отъ дали, гдѣ небо сливается съ землей. И эта душа и этотъ вѣтеръ — они созданы.

Въ ранній утренній часъ, когда небо прояснялось разсвѣтомъ, старица Михайлица („Зап. анг.“), сквозь тонкій тихій сонъ, разслышала въ комнатѣ четкій стукъ о полъ маленькихъ копытцъ. Въ разлившейся необычайной тишинѣ, которая становилась невыносимо томительной, вдругъ прозвенѣлъ серебряный голосокъ молодого барашка и снова, скованая оцѣпенѣніемъ ужаса, старуха слышитъ дробный стукъ копытцъ о полъ... То, что необычайно, что явилось отзвукомъ иной, не здѣсь текущей жизни, коснулось вѣяніемъ страха и благоговѣнія души Михайлицы... Смерть... Потеря святыни... Стихійное бѣдствіе... И въ то же время ясное сознаніе неколебимой, вѣчной устойчивости, царящей въ мірѣ, ложилось на ея душу скорбной тишиной покорности... Утромъ, сидя на крыльцѣ, она, не замѣчая текущихъ слезъ, рассказывала о томъ, какъ ликъ ангела упалъ со своего мѣста... Это не было оскверненіе святыни, а таинственное предвѣщаніе грядущаго бѣдствія... И сковавшій ея душу страхомъ сонъ и невѣдомое появленіе агнца, наполнившаго своимъ голосомъ и стукомъ копытцъ маленькую спальню старухи, и сліяніе брезжившаго

утра съ внезапно ощутившимся вѣяніемъ Верхней Надземной Силы,—все это повѣяло яснымъ предошущеніемъ Тайны, смутившей бѣдную и темную душу старухи.

II.

Эти просвѣты въ голубую бездну неба, которая видится самою райскою безконечностью, въ повѣсти Лѣскова оскорбительно и постыдно связаны съ пыльной пошлостью обыденности... Маленькую келью священнослужителя онъ вдругъ вынесъ на базаръ и ввелъ туда торгаша, солдата и клоуна и заставилъ ихъ въ этой келейкѣ торговаться, пить и грубо браниться, наполняя ее угарнымъ дыханіемъ ихъ страшной мертвѣющей жизни. Лѣсковъ почувялъ вѣчно живое вѣяніе Бытія и силою внутренняго прозрѣнія онъ могъ войти на мгновеніе въ этотъ слабо освѣщенный имъ міръ и окинуть его взглядомъ и унести оттуда облики Памвы и отрока Левонтія... Но когда приступилъ онъ къ своей работѣ воспроизведенія, его хватило лишь на вѣрные контуры этихъ двухъ фигуръ. Его хватило только на то, чтобы быть писателемъ, отчасти—художникомъ, но—не больше... Внутренняго горѣнія, Огня Жизни не хватило въ немъ на то, чтобы тотъ міръ, откуда вынесъ онъ просвѣтляющіе облики старца и юноши, объективировать въ своемъ произведеніи во всей цѣльности и полнотѣ его. Отрывочныя черты и отдѣльные образы истиннаго міра мелькаютъ у него все въ томъ же удушливомъ кошмарѣ внѣшне-человѣческой жизни: кажется будто за чертой этого базара, этого людского ужаса онъ туманно и смутно набросалъ очертанія иного воздушнаго и непреходящаго града. И замысль художника ясновидца, душою на одно мгновенье приникшаго къ этому міру, осуществился въ видѣ обычнаго литературнаго произведенія, въ видѣ повѣсти реально бытового характера.

III.

Когда я впервые прочелъ „Зап. англ.“, у меня осталось чистое безпримѣсное впечатлѣніе отъ того тайнаго, дѣвственнаго міра свободно живущей человѣческой души, въ кото-

ромъ самый воздухъ, обнимающій землю, есть какъ бы посредникъ между нею и небомъ, между Богомъ и близкимъ къ нему человѣкомъ. Здѣсь съ тонкостью изумительной для только лишь писателя, дано ощущеніе жизни, въ которой каждое мгновеніе проникнуто свѣтомъ и истинностью Вѣчнаго, въ которой безъ оправданія, безъ красоты, безъ Смысла и Созиданія чегото дѣйствительнаго и мощнаго, не протекаетъ ни одна минута. Эти страницы, убѣждаютъ въ томъ, что каждая юная человѣческая душа созрѣваетъ только для лѣтняго воздуха, колеблющаго листья, только для свѣтлыхъ садовыхъ чашъ, только для того, чтобы у берега озера, дыша солнцемъ и вѣтромъ, расцвѣтать этой тайно и съ любовью созданной душой, открывая безконечную глубину Его жизни и входя въ нее...

Эта книга была однимъ изъ моихъ просвѣтовъ. — Для юной божественной юностью души, жадно и ненасытно дышащей солнечнымъ воздухомъ истины, нѣтъ никакой возможности разрывать гармонію цѣльно и свободно текущей жизни...

Ее нельзя дѣлить на поэзію и прозу, на дѣла и отдыхъ, на потребности и роскошь. Она должна быть единой, цѣльной и въ своей истинности, въ своей сущности, растворяющей всю ту прозу и пошлость, какія грозятъ намъ въ нашей обыденности...

Такимъ было мое раннее представленіе о книгѣ Лѣскова. Но позже я прочелъ его остальные вещи и увидѣлъ, что онъ прежде всего и больше всего былъ писателемъ, умѣлымъ и уютнымъ рассказчикомъ, идейнымъ, своеобразнымъ, но слишкомъ писателемъ, вся жизнь котораго — его кабинетъ, его письменный столъ, его книги и рукописи... Не представляется ли по истинѣ страшнымъ это омертвѣченіе міра и жизни, взятыхъ лишь какъ объектъ беллетристическихъ, остроумныхъ и слишкомъ занимательныхъ воспроизведеній?.. О, да, несомнѣнно, это уже смерть, смерть заживо, это торжество духа тлѣнія, пошлости и мертвечины...

IV.

Отрокъ Левонтій былъ слабый, хрупкій отрокъ, нѣжный, какъ лилія, умирающій отъ необычайно глубокихъ и сильныхъ вѣяніцъ Горняго Воздушнаго Міра... Весь подвластный

тихому очарованію родной ему мистической святыни, растворяясь слабой и нѣжной душой въ благоговѣніи, необъяснимой скорби и болѣзненной радости, онъ таялъ, онъ тихо клонился къ смертному темному сну, словно поддерживаемый невидимыми тѣнями этого обнимающаго его сумрака...

Какъ стебель водяного цвѣтка подъ сильнымъ воднымъ теченіемъ, онъ обезсиливалъ и отдавался влекущей его стихіи.

Необычайно остро и болѣзненно было его томленіе духа...

Переходъ отъ земли къ Вѣчности наполнялъ его и ужасомъ и страннымъ чувствомъ тайны. И хотя все здѣсь на землѣ было для него какъ бы подъ темнымъ ея покрываломъ, но у порога Тайны душа его, дѣтская, беспомощная, земная, все еще была объята смущеніемъ, испугомъ и болью... Съ затаеннымъ сознаниемъ Невѣдомаго онъ смотрѣлъ на все вокругъ себя, на деревья, небо, травы, людей, закатъ и восходъ солнца... Ни одной минуты чисто человѣческой жизни, замкнутой въ кругъ ея сегодняшнихъ внѣшнихъ интересовъ... Онъ боялся бы на одну секунду оторваться отъ потока, уносящаго его въ Вѣчность и видѣлъ только Ее. И онъ исходилъ, таялъ въ своемъ мистическомъ ощущеніи жизни, Бытія, и капля за каплей отдавалъ эту жизнь Богу, готовясь умереть.

Беспомощная дѣтская душа, онъ не въ силахъ былъ одинъ вынести долгое томленіе духа, при жизни не разрѣшавшагося ничѣмъ. Онъ ходилъ по землѣ шаткимъ невѣрнымъ шагомъ, склоняясь изъ стороны въ сторону, и огонекъ, горѣвшій въ немъ, то ярко вспыхивалъ, то чуть теплился подъ силою внезапныхъ смутныхъ озареній. И каждая вспышка огонька была мучительна... Въ немъ не было постоянного напряженнаго горѣнія устойчивыхъ и твердыхъ душъ пустыльниковъ и аскетовъ. Но эта сгорающая въ небесномъ сіяніи душа, передъ младенческими глазами которой открывалась и сіяла сама бездонная лазурь райской вѣчности, быть можетъ, яснѣй постигала и ближе видѣла святыню царящей по силѣ Благости и Истины—Небесной Власти...

Этотъ мальчикъ, клонившійся къ смерти, не былъ чуждъ и далекъ земли и людей. Нѣтъ, въ самой глубинѣ своей души онъ былъ причастенъ жизни людей, жившихъ вокругъ него.

И то чѣмъ онъ жилъ, какъ содержаніе, какъ образъ, было воспринято имъ отъ этихъ темныхъ и молчаливыхъ людей и только озарено трепещущимъ сіяніемъ его дѣтской души.

Вѣра и чувство тайны земли и неба—это отрокомъ было взято у людей. Они хранили въ себѣ и межъ собой неприкосновенную святыню Вѣчной Жизни, въ которой они рождались, жили и умирали. И по землѣ они ступали съ этимъ чувствомъ тайны, и если рубили лѣсное дерево для постройки, то непосредственно живо было въ нихъ сознаніе разлитого вокругъ въ лѣсу и въ этомъ деревѣ Бытія, какъ дѣла рукъ Бога.

Жизнь проходила чисто человѣческимъ земнымъ путемъ, но внезапно открывались вѣще признаки Сущаго надъ ними, открывалось окно души и туда скользилъ свѣтлый лучъ, и въ эти минуты становилось ясно, что свѣтъ дня, освѣщающій дневную земную работу, есть тайный свѣтъ, зажженный Богомъ, и сумракъ ночи, въ которомъ люди покоятся, объятые отдыхомъ сна, разливается той невѣдомой Всемирной тьмою, которую, какъ нерушимое покрывало, не прорветъ никакое усиліе человѣческаго сознанія.

V.

Слабый и немощный отрокъ, у котораго не хватало силъ идти, при встрѣчѣ съ маленькимъ старикомъ Памвой вдругъ выпрямился, и пошелъ и понесъ на спинѣ вязанку хвороста. Памва—тихий и благостный старецъ, одаренный несокрушимой силой смиренно-мудраго спокойствія, основа котораго Вѣра, до самой глубины внѣдрившаяся въ его душу своими корнями. Это такая твердыня тихой устойчивости, передъ которой ничто—каменная или желѣзная глыба. И вотъ почему Левонтій, только коснувшись своей немощно рѣвшей и слабкрылой душой души этого старца, только почувявъ близость его, вдругъ сталъ самъ и успокоеннымъ и сильнымъ. И онъ выпрямился, и всталъ и понесъ на спинѣ вязанку хвороста.

Незримое и безсловесное единеніе связывало отрока и старца, изъ которыхъ каждый внутренно зналъ, что будетъ, и въ чемъ надо сотворить волю Пославшаго ихъ. Глядя другъ

другу въ глаза, они видѣли тамъ предвѣстье тихой небесной безбрежности, стоя на порогѣ ея... И вотъ утромъ, послѣ бесѣды, открывшей все до дна, успокоенный и ясный, отрокъ умираетъ. А Памва радостно слѣдитъ за уходомъ его въ освобожденіе, самъ близкій къ уходу.

Въ пустынѣ лѣса передъ нимъ нѣтъ никого, кромѣ Бога и текущей жизни. Невѣдѣніе, подобное тому, что освободило душу Св. Франциска изъ Ассизи, сдѣлало взглядъ его прозрачно чистымъ и не померкающимъ въ отраженіи смутныхъ тѣней, омрачающихъ жизнь. Никакая злая боль состраданія или жалости не возмутитъ души этого человѣка, потому что онъ мгновенно обьметъ это страданіе своей все осиливающей душой, и передъ свѣтомъ его міра, безконечнаго и открытаго пространства, земная боль испарится въ тихомъ недвижимомъ воздухѣ и въ невозмутимой ясности. Тамъ уже нѣтъ двухъ началъ Добра и Зла, тьмы и свѣта, которые здѣсь создаютъ русло жизни. *Тамъ зло обьмется вѣчностью и безпредѣльностью Добра и утопаетъ и растворяется въ немъ.* Въ душѣ „безгнѣвнаго“ старца отразилось то, что открываетъ безпредѣльную силу царственности и всемогущества Свѣта. Это то, что въ послѣдней вышинѣ небесныхъ пространствъ суть лишь единое и едино-вѣчное, это то, что обьмлетъ собою міръ, что полагаетъ собою его начало и его существованіе... Памва — чистое озеро, отразившее въ себѣ непомеркающій, вѣчно горящій, все озаряющій Свѣтъ. Тайнственное мистическое начало — Свѣтъ Міра — оно есть все и въ немъ все, и вотъ почему оно даритъ такой несокрушаемой, такой всемогущей твердыней ясности.

VI.

Въ „Очар. странн.“ есть только одинъ такой Богоносецъ, — это самъ странникъ, названный писателемъ „очарованнымъ“. Но глубокая и характерная для насъ разница между нимъ и героями „Зап. анг.“ заключается въ томъ, что здѣсь на жизнь человѣка это Богоощущеніе ложится лишь какъ смутное и слабо трепещущее пятно свѣта... И все здѣсь полно тайнаго и неяснаго чуть рѣющаго озарѣнія... Въ несомнѣнности, въ

какой сплетаются повседневныя событія и случайности съ predeterminedенными отблесками иного свѣта, реальная будничная дѣйствительность — съ отзвуками и вѣяньями внѣ насъ живущей жизни, разлито что-то безмолвно-значительное, нѣчто мистическое, подобное тому яркому страшному свѣту, какой заливааетъ міръ Апокалипсиса. Это не тайна всеобнимающаго сумрака, ночного безмолвія, предъутренней затаенности... Это тотъ нестерпимо открытый полуденный свѣтъ, въ которомъ развернута, обнажена вся тайна міра въ яркомъ зноѣ, сильномъ блескѣ, пахучей знойной духотѣ и безпредѣльной открытости... Душа, съ которой сорваны покровы тишины, глубины и смутновѣдѣнія, слышитъ темные мистически вѣщіе, откровенные голоса бездонной глубины, слышитъ шорохи, вѣянья, предвѣщанія и отзвуки... И все это сливается съ бѣгущей по землѣ дорогой жизни, сплетается съ медленнымъ ходомъ дня, врывается въ ночныя сновидѣнія, и вотъ— вся жизнь покрыта, какъ небеснымъ куполомъ, глубокой, медленно раскрывающейся тайной... По дорогѣ жизни очарованный странникъ—приходитъ къ ней и, медленно подвигаясь, чувствуетъ надъ собой вѣянье слабыхъ, чуть касающихся крыль и слышитъ голосъ, то проникающій въ него, то отходящій въ открытую глубину степного призрачнаго простора.— „Какъ усну, а лиманъ рокочетъ, а со степи теплый вѣтеръ на меня несетъ, такъ точно съ нимъ плыветъ на меня что-то чародѣйное и нападаетъ страшное мечтаніе: вижу какія-то степи, коней и все меня будто кто-то зоветъ и куда-то манитъ“...

Необъяснимое и Невѣдомое покрыло жизнь прозрачнымъ сумракомъ, сквозь который душа смотритъ и видитъ открывающуюся тихую даль и тамъ — сливающійся съ краемъ земли небесный сумракъ и призрачный міръ пріюта и конца пути... Но не единое мѣсто земного пути не будетъ мѣстомъ остановки и отдыха. Упрямая и рвущаяся душа идетъ впередъ и впередъ, словно и не видя и не зная, какъ слѣпая и мертвая. „Только тогда, *когда меня озаряютъ*, когда Кто-то Своей рукой приподымаетъ предо мной занавѣсъ Дали, я вижу и знаю“... „Послышались мнѣ и гоготъ, и ржанье, и дикій смѣхъ, а потомъ вдругъ вихрь... Взмело песокъ тучею и нѣтъ ничего, только гдѣ-то колоколь тихо звонитъ и весь какъ алою зарею облитый большой бѣлый монастырь на вер-

шинѣ показывается, а по стѣнамъ крылатые ангелы съ золотыми копьями ходятъ, а вокругъ — море, и какъ который ангелъ по щиту копьемъ ударитъ, такъ сейчасъ вокругъ всего монастыря море всколышется и заплещетъ и изъ бездны страшные голоса вопіють: „Святъ“..

Такъ нависалъ надъ странникомъ прозрачный покровъ тайны, и смутный голосъ предопредѣленія влилъ въ его жизнь тихій и ровный полумракъ. Начиная жить, едва вступая въ нее, странникъ увидѣлъ, что свѣтъ дня — это таинство, что сумракъ ночи — это таинство, что человекъ *созданъ* и судьба его опредѣлена всемогущей рукой. Сквозь высокій частоколь его дѣтскаго міра онъ заглянулъ и увидѣлъ не человѣческіе дома и дворы, которые были внизу, но синюю глубь неба, разстилающуюся наверху. Глубина словно налитая прозрачнымъ голубымъ свѣтомъ — это впервые дало непостижимо глубокое ощущение тайны, ощущение такой силы и безкрайности, что слабое сознание, пытавшееся опредѣлить контуры и абрисъ чувства, въ немъ потонуло и осталось лишь то нѣчто, что даетъ темную и тайную, сжимающую сердце, тоску невѣдѣнія и смутное очарование текущей по назначенному уклону, къ впаденію въ море жизни.

Странникъ жилъ очарованной жизнью, постигнутый въ свершеніи ея Вѣчной Волей. И вотъ онъ идетъ — этотъ вѣчный странникъ — черезъ поля, города, базары, ярмарки, по берегамъ морей, черезъ степи и камыши, черезъ лѣса и пустыни... И идя по дорогѣ, которая протянута передъ нимъ и, подымаясь на гору, утопаетъ вдали въ небѣ, онъ несетъ на себѣ это чувство предопредѣленія, какъ тайно горящую свѣчу, зажженную передъ святымъ ликомъ.

— „Чья свѣча, не погасая, ровнымъ и тихимъ пламенемъ горитъ въ безвѣтренномъ воздухѣ жизни?... Кто идетъ подъ тихимъ сумракомъ неба дорогой, которая съ холма упадаетъ въ глубину прозрачнаго неба... Очарованный странникъ, ты въ жизни, подъ яркимъ свѣтомъ солнца, среди улицъ базара, степныхъ холмовъ и полевыхъ травъ, видѣлъ мистически явственный свѣтъ Тайны и слышалъ зовущій тебя голосъ пустынныхъ глубинь...“

Перенести въ протекающее мгновение неподвижную тайну вѣчности, озарить смѣняемый ночью день вѣчнымъ и всеозаряющимъ свѣтомъ, „жить подъ небомъ“, въ виду тайнъ со-

твореннаго и пребываемости Вѣчнаго, перенести въ свой домъ, на свою тропинку жизни маленькій неугасимый огонь, жить, горя передъ Нимъ въ этой жизни, въ осѣненіи тихаго и тайнаго отблеска — вотъ что завѣщено этими Богоносцами, совершившими прямой путь отъ жизни земной къ Вѣчности. И развѣ не предстоитъ передъ нашимъ сознаниемъ живой тайной, какъ яркая мистическая несомнѣнность, этотъ тихо горящій день, охватившій блескомъ небо и воздухъ и землю, льющійся голубовато-золотымъ зноемъ на зеленыя вершины деревьевъ, этотъ непостижимый, этотъ вѣчно таинственный, этотъ созданный и загадочно живущій въ блескѣ день?...

Кошмаръ Раскольниковъ.

I.

Для того, чтобы достигнуть коморки Раскольника, надо было подняться по грязной, пропитанной кухонными запахами лѣстницѣ. На высотѣ 5-го этажа въ маленькой, похожей на „шкафъ“ коморкѣ, съ грязными, желтыми обоями на стѣнахъ и убогими кроватью-софой, столомъ и стульями, короталь свои дни и ночи обнищавшій студентъ. Это была живучая и стойкая натура, въ которой нужда, грязь и грубость жизни, развили отчаянное болѣзненное упрямство, особую напряженную стойкость духа. Оставленный наединѣ съ самимъ собою въ продолженіе многихъ сѣрыхъ, тяжелыхъ дней и ночей, изнуряемый и подтачиваемый этой страшной необходимостью жить въ вѣчномъ чередованіи однихъ и тѣхъ же кошмарныхъ впечатлѣній нужды, голода и страха, онъ какъ-бы замкнулся въ этомъ странномъ и душномъ міркѣ, весь ушелъ въ него, отсталъ отъ занятій, отъ товарищей, опустилсѣ, одичалъ и въ то же время жилъ въ своемъ убогомъ замкнутомъ уголкѣ лихорадочно-повышенной жизнью.

У себя въ комнатѣ, отдаваясь пожирающей его фантастикѣ логическихъ головныхъ построений, онъ не замѣчалъ, быть можетъ, ни пыли на книгахъ, ни грязныхъ обтрепанныхъ обоевъ на стѣнахъ, ни своего пришедшаго въ ветхость костюма. Но выходя на улицу, сталкивался лицомъ къ лицу со всѣмъ убожествомъ, цинизмомъ и грубостью нищеты и рабочей нужды. Онъ жилъ неподалеку отъ Сѣнной, самой кошмарной части города, гдѣ кишитъ разнохарактерная, открытая, не стѣсняющаяся нищета, гдѣ изъ оконъ распивочныхъ вырываются пья-

ные крики, гдѣ шныряютъ мелкіе воры, проститутки, нишіе, пропойцы, грошовые торгоши и бездомные „бывшіе люди“. Все это било въ глаза болѣзненно впечатлительному Раскольникову, создавая въ общемъ колоссальный кошмаръ трудно постижимой по своему безобразію и ужасу жизни. И ужъ конечно этотъ кошмаръ имѣлъ прямую связь со всѣмъ ходомъ его страстно искавшей выхода и спасенія мысли. Будучи человекомъ духа, человекомъ теоріи, Раскольниковъ не могъ непосредственно втереться въ эту гущу кипящей вокругъ жизни, гдѣ люди изворотливые и ловкіе посредствомъ нѣсколькихъ счастливыхъ комбинацій всегда могутъ стать на ноги и занять твердую и опредѣленную позицію. Онъ предпочелъ, сидя на своей грязной софѣ и голодая по нѣсколькимъ днямъ, взбираться на высоту отвлеченной синтезирующей мысли, гдѣ и нашелъ санкцію своего необычнаго предпріятія, связавъ, незыблемой по первоначальному мнѣнію, связью отвлеченный логическій выводъ съ его практическимъ осуществленіемъ. Но, устанавливая указанную самимъ авторомъ зависимость его лихорадочнаго, безпокойнаго теоретизированія отъ всѣхъ впечатлѣній окружающей дѣйствительности, необходимо подчеркнуть, что какъ-бы ни была далека его теорія отъ жизни, какъ-бы ни противорѣчила ей, но его возбужденность, его первоначальный импульсъ къ этой отвлеченной постройкѣ, толчекъ къ страшному, похожему на бредъ замыслу и всему его обоснованію, давала именно жизнь, служа какъ-бы горючимъ матеріаломъ для этой изступленной, болѣзненной умственной работы, врываясь въ его сознаніе и кухоннымъ чадомъ на лѣстницѣ, и пьянымъ рыданіемъ Мармеладова, и видомъ дѣтски испуганныхъ глазъ Сони.

По отношенію ко всѣмъ этимъ впечатлѣніямъ тоски и страданія Раскольниковъ въ силу своей острой впечатлительности и чуткости былъ какъ-бы совершенно безоруженъ. На каждомъ шагу онъ подставлялъ свою совсѣмъ еще юную, способную къ самымъ горячимъ вспышкамъ любви и жалости душу ударамъ жизни, подобнымъ грубымъ и рѣзкимъ ударамъ кнута. Въ задачу Достоевскаго, любившаго „жестокіе“ замыслы, бравшаго самую крайнія отношенія между нарочно взятымъ чуткимъ и духовно одареннымъ одиночкой и суровой, часто бессмысленно-злой жизнью, входило дать именно такое положеніе, гдѣ онъ, самъ ищущій, самъ лихорадочно

работающій сознаниемъ, самъ нервно-чуткій ко всѣмъ невыносимымъ диссонансамъ, рисуешь свѣтлую и нѣжную душу, на которую градомъ падаютъ удары кнута. Душу, изсѣченную кнутомъ показываетъ онъ намъ во многихъ своихъ страницахъ, и смотритъ самъ и заставляетъ читателя смотрѣть на то, что есть въ жизни, отъ чего нельзя отвернуться, закрывъ глаза... Передъ нами проходитъ цѣлый рядъ такихъ героевъ: таковъ князь Мышкинъ, таковъ Иванъ Карамазовъ, а въ данномъ случаѣ-Раскольниковъ и сильнѣе другихъ Соня Мармеладова.

Такія условія не могли не выработать нѣкоторой сухости и холодности въ характерѣ Раскольникова, подъ оболочкой которыхъ и пряталась его душа, но это не спасало отъ малѣйшаго нравственнаго потрясенія, и при каждомъ случайномъ толчкѣ моментально вспыхивала и выливалась наружу вся дѣтская нѣжность и теплота его души. Не укывшись подъ оболочкой своей внѣшней черствости, онъ въ концѣ концовъ, уходитъ въ свою головную, долгими усилями выработанную теорію, которую, можно сказать, сама жизнь въ немъ создала, ибо, говоря словами Мармеладова, нужно, чтобъ каждый человѣкъ имѣлъ, куда ему пойти.

Но и при этомъ уходѣ отъ дѣйствительности въ утопію, его продолжаетъ сопровождать безсознательно, но ярко ощущаемое чувство страха жизни, тоски жизни, будучи постояннымъ фономъ его впечатлѣній. Какъ-бы зачарованный кошмарностью окружающей жизни, Раскольниковъ не можетъ оторвать отъ нея взгляда, и его душевная подавленность, его тоска смутно придаетъ какой-то своеобразный, чудовищный смыслъ самымъ невозможнымъ явленіямъ дѣйствительности.

Въ странномъ тускломъ свѣтѣ петербургскаго дня кажется понятнымъ и обычно-жизненнымъ и то, что опьянѣвшаго ребенка-дѣвушку преслѣдуетъ похотливый франтъ, и то, что подъ низкимъ потолкомъ грязной и дымной харчевни, въ духотѣ, шумѣ и пьяномъ ревѣ, толкутся десятки пьяныхъ, озвѣрѣлыхъ, страшныхъ людей... Но по отношенію къ чему-то иному, пожалуй, еще болѣе несомнѣнному, чѣмъ окружающая дѣйствительность, все это является ни чѣмъ инымъ, какъ охватывающимъ душу горячечнымъ кошмаромъ. Навстрѣчу этимъ впечатлѣніямъ трезвой реальной обыденности вставало что-то первоначальное, что-то напоминавшее странную, несовмѣстную съ обычнымъ порядкомъ жизни впечатлительность дѣтства.

Недаромъ въ кошмарѣ, который овладѣваетъ Раскольниковымъ за день до убійства, онъ видитъ себя ребенкомъ, переживающимъ минуты невыносимаго смѣшаннаго чувства боли, жалости, возмущенія и гнѣва. Съ такой-же силой охватываютъ его и впечатлѣнія послѣднихъ дней. Какимъ-бы устойчивымъ и естественно-жизненнымъ ни казался обычный порядокъ вещей, при которомъ убиваютъ несчастную клячу, губятъ дѣвушку, забиваются въ пьяную и смрадную харчевню, нищенствуютъ, продаютъ дочь, морятъ въ голодѣ и холодѣ дѣтей, но этотъ скептикъ, этотъ желчный и упрямый студентъ, такъ настойчиво прячущійся въ свою скорлупу, въ свою оболочку сухости и эгоизма, не можетъ не чувствовать всего этого, какъ какіе-то горячечные тяжелые сны, а не какъ обычную жизнь, которая переживается людьми; помимо воли, имъ овладѣваетъ ужасъ, недоумѣніе, тоска, которые сгущаясь, нависаютъ надъ пѣлымъ періодомъ его жизни непрерывнымъ кошмаромъ, усиливая его угрюмую и глубокую замкнутость и въ то же время давящую пустотой обособленность.

День за днемъ, недѣлю за недѣлей, лежа у себя въ коморкѣ, онъ питалъ свою душу чрезвычайно сложнымъ и тонко построеннымъ ученіемъ о новомъ правѣ и новой справедливости. Въ теоріи оно казалось ему безошибочно справедливымъ. Слишкомъ краснорѣчивы многія страницы исторіи, показывающія, какъ часто толчекъ къ прогрессу, впередъ, сопровождается пролитіемъ человѣческой крови, гибелью необходимо обреченныхъ жертвъ, кровь которыхъ не падала ни на чью совѣсть, а гибель находила, быть можетъ, жестокое, но истекающее изъ самыхъ законовъ жизни оправданіе. Какъ однообразно приходящій къ одному и тому же мѣсту прибой, слѣдствія и всѣ дальнѣйшія прямыя и косвенныя обоснованія этой теоріи неизмѣнно приливали къ сознанию Раскольникова и наполняли его странное одиночество. Давно, еще не будучи въ такихъ стѣсненныхъ обстоятельствахъ, онъ заинтересовался ролью личности въ исторіи, теоріей индивидуализма, слѣдствія которой, самостоятельно продуманныя, такъ напоминаютъ теперъ идеи автора "Такъ говорилъ Заратустра", и тогда-же имъ написана была на эту тему статья, обосновывавшая право сильнаго, право жизни и смерти надъ другими, слабѣйшими, во имя живой и плодотворной идеи. Статья эта, поставившая на вѣрный слѣдъ слѣдователя Пор-

фирія, служила во время ея написанія выраженіемъ лишь отвлеченно-теоретическихъ разсужденій автора, слишкомъ далекаго отъ какой-бы то ни было мысли самому еще разъ явиться подтвержденіемъ этой, повидимому, неоспоримой истины. Но неожиданный поворотъ внѣшнихъ обстоятельствъ, накапливающихся медленно и неизмѣнно вліянія ихъ, въ связи съ настойчивостью, прямою и неуклонною страстностью фанатика своей идеи, раба своей логики, сдѣлали то, что Раскольниковъ вдругъ очутился лицомъ къ лицу съ собственной, вытекающей изъ всѣхъ его построеній задачей. Могъ-ли онъ отступить передъ ней? И если онъ не отступилъ, то осуществилъ-ли онъ свой замыселъ именно въ силу всего обдуманнаго и рѣшеннаго, или же вслѣдствіе какихъ-либо иныхъ мотивовъ и побужденій? Объ этомъ-ниже. Пока же чрезвычайно интересно установить одинъ довольно существенный промахъ, сдѣланный Раскольниковымъ въ его предварительномъ и, какъ казалось ему, полномъ обсужденіи всего задуманнаго. Именно, онъ не принялъ въ расчетъ одного центрального момента предпріятія, когда онъ долженъ будетъ совершить надъ собой, надъ своей душой насиліе, необходимое для того, чтобы онъ могъ рѣшиться поднять топоръ и прорубить имъ черепъ стоящей возлѣ старухи. А вѣдь усиліе, необходимое для нѣсколькихъ секундъ убійства, оно, по крайней мѣрѣ въ такомъ человѣкѣ, какъ Раскольниковъ, не можетъ не предполагать нѣкоторой неминуемой борьбы съ самимъ собою, которая разрѣшится именно насиліемъ: человѣкъ во имя идеи, во имя добра обрекаетъ себя хотя бы въ теченіе двухъ секундъ на то, что вызываетъ въ немъ нравственную дрожь, отвращеніе и ужасъ... Въ концѣ концовъ, онъ преодолеваетъ себя, онъ насилуетъ себя, не предполагая, что одна минута эта разрастется потомъ въ длительный и не поддающийся полному и точному описанію кошмаръ, въ которомъ не совѣсть будетъ кричать и терзать преступника, какъ описывали намъ авторы старинныхъ мелодрамъ, но что случится иное, совершенно темное, смутное, обозначающее только одно: полный разладъ въ душевной жизни человѣка, какую-то хаотическую дисгармонію въ ней, мучительную потерю жизненной устойчивости и равновѣсія.

До того, какъ шагъ къ практическому осуществленію теоріи былъ сдѣланъ, оттуда, изъ этой глубины, не возникъ ни

одинъ доводъ въ видѣ хотя-бы смутнаго ощущенія. Все, по-видимому, было ясно и опредѣленно. Теорія возводилась, постройка ея заканчивалась, изъ нея какъ бы сама собой открывалась дверь въ жизнь. Такимъ образомъ, Раскольниковъ попался въ какую-то предательскую сѣть. Настойчиво и неуклонно идущая въ одномъ и томъ же направленіи мысль сама влекла его къ свершенію задуманнаго. И когда все было исполнено, изъ него же самого возникли голоса сомнѣнія, колебанія, тоски, смутнаго страха... И Раскольниковъ былъ обреченъ на какой-то долгій и мучительный бредъ вплоть до того момента, когда онъ въ Сибири, послѣ болѣзни, нашель свой выходъ, въ чувствѣ чисто человѣческой ясной и тихой любви. Но съ несомнѣнностью нельзя утверждать и этого выхода. Въ „Преступленіи и наказаніи“ нѣтъ еще того разрѣшающаго, сознательно взятаго полного аккорда, который звучитъ въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“. Раскольниковъ—это Достоевскій въ томъ періодѣ его жизни, когда нечеловѣческой силы отрицаніе, тревога, борьба и исканіе—однѣ лишь опредѣляли собой содержаніе его жизни, когда этотъ еще болѣе настойчивый, неуклонный и упрямый Богоискатель самъ вплотную подходилъ ко всей мукѣ, всему злу и страданію міра и, лицомъ къ лицу съ нимъ, въ пытливомъ, напряженномъ разглядываніи ихъ искалъ разгадку зла и „оправданія добра“.

Съ той-же проблемой и не въ теоріи, а въ жизни стоитъ лицомъ къ лицу и Раскольниковъ. Она явственно опредѣляется передъ нимъ въ самыхъ мелкихъ чертахъ окружающаго, схваченныхъ съ „прозорливостью“ художника изумительной, въ которой трудно не видѣть оттѣнка субъективныхъ переживаній.—Голыя грязныя стѣны комнаты, кошмаръ мѣщанской душевной коморки, сѣрый полусвѣтъ въ окнѣ, смрадная лѣстница, глухая улица, съ ея харчевнями, нищими, городовыми, проститутками и заморышами дѣтьми...

Какъ разъ то былъ разгаръ душнаго петербургскаго строительнаго лѣта, въ горячемъ воздухѣ, пропитанномъ запахами харчевень и кухонь, носились облака извести и пыли, надъ головой проходящаго Раскольникова слышался грохотъ, шумъ работы... Какими мутными, воспаленными, недоумѣвающими глазами долженъ былъ онъ глядѣть на груды сложенныхъ кирпичей и камней, на лужи жидкой грязи, на желтую пыль, осѣдавшую на его платѣ, лицѣ и вѣкахъ, на сѣ-

рое безнадежно торгашеское небо, лежащее надъ харчевнями, остовами домовъ, телѣгами ломовиковъ, надъ всей этой грязной улицей и надъ нимъ, Раскольниковымъ, ослабѣвшимъ, шатавшимся на ногахъ, послѣ голодовки, тоски и духоты своего „шкафа“!.. Нельзя забывать, что вся вѣющая острой тоской обстановка этой улицы для человѣка иначе, чѣмъ герою Достоевскаго, живущаго, вышедшаго изъ дверей своего уютнаго, свѣтлаго дома, гдѣ течетъ глубоко и ясно живая мирная жизнь,—была бы совершенно иной, совершенно иначе воспринималась-бы сознаниемъ, а отдѣльныя ея подробности такъ и совсѣмъ бы не существовали. Но для того, кто, какъ Раскольниковъ, выходитъ изъ убогой коморки, стыдясь своего рубища, съ равновѣсіемъ душевнымъ пошатнувшимся отъ нужды, голода, унынія, одиночества, кто весь ушелъ своимъ сознаниемъ въ мірокъ тягостныхъ, удручающихъ, сѣрыхъ переживаній,—для того именно эта лужа, эта смрадная харчевня, эти промелькнувшія жертвы уличнаго разврата — становятся убѣдительнѣйшей и самой несомѣнной реальностью, тотъ не пропуститъ своимъ взглядомъ ни одной подробности чего либо тяжелаго и безотраднаго.

Кто-то чуть слышно шепчетъ въ глубинѣ его души, что все это—призракъ, кошмаръ, не дѣйствительность. Что эти груды камней, эти стѣны домовъ, эти лужи, кабаки и проститутки — все это, какъ говоритъ Чеховъ въ рассказѣ „На практикѣ“—Дьяволъ, тотъ тусклый пыльный міръ, который порожденъ всѣмъ, что есть въ человѣкѣ слабаго, убогаго и жалко-боязливаго; созданіе Дьявола, вызваннаго нашей слабостью призрака, который подъ лазурью высотъ разстилаетъ свою пыльную сѣрую завѣсу. Но призракъ весь этотъ міръ или нѣтъ—однако же онъ здѣсь, передъ глазами. А голосъ нищаго, голоднаго и жалкаго, его протянутая рука и больной видъ—неужели это тоже призракъ? Если да, то этотъ призрачный, чахлый петербургскій день вызываетъ ужасъ и изумленіе. Чѣмъ объяснить наличность, пребываемость въ немъ человѣческаго страданія, какъ уловить его смыслъ, понять возможность этого кошмарнаго бредового міра? Съ одной стороны—эти слезы пьянаго Мармеладова, этотъ рассказъ о дочери—неужели это не дѣйствительность, бредъ? А съ другой стороны, что можетъ быть болѣе подобно горячечному кошмару, чѣмъ эта умирающая подъ ударами лошадь, или

этотъ день, когда Соня вернулась вечеромъ и отдала семьѣ деньги и забила на кровать, чѣмъ глаза этой дѣвушки, одновременно глядящія и на свята святыхъ душевнаго страданія и на свой непереставаемый, такой обыденный, такой страшно дѣйствительный позоръ?...

Вѣдь весь этотъ міръ существуетъ. Онъ есть. И вотъ Раскольниковъ стоитъ передъ нимъ и для него, слабаго, больного, шатающагося на ногахъ, этотъ „призракъ“ предстоитъ твердыней, чѣмъ-то каменнымъ, не зыблымъ, не преходящимъ.

Я думаю, такъ смотрѣлъ въ то время на міръ и Достоевскій и у него, вѣроятно, въ душѣ тогда сливались—изумленіе передъ кощунствомъ пребываемости этого кошмара въ мірѣ и напряженное страстное желаніе разгадать загадку этой призрачной дѣйствительности и, найдя сквозь нея выходъ къ несомнѣнному, къ единственному, привести въ связь этотъ призракъ съ тѣмъ-несомнѣннымъ.

И съ этимъ безсильнымъ изумленіемъ, съ желчной улыбкой, разрѣшающей невозможность осмыслить или осилить кошмаръ, Раскольниковъ снова возвращается въ свою каморку. Но одиночество его достигаетъ самой крайней степени тогда, когда, возвратившись домой черезъ день послѣ убійства, находитъ онъ у себя въ комнатѣ сестру и мать. Это происходитъ само собой и отмѣчается художникомъ безъ всякой преднамѣренной цѣли, просто въ силу художественной послѣдовательности. Возникаетъ та обособленность, то отъединеніе одного человѣка въ своемъ внутреннемъ міркѣ отъ другихъ, которое воздвигаетъ вокругъ него какія-то каменные стѣны, не пропускающія извнѣ ни одного звука; одиночество граничащее съ отчаяніемъ, съ безнадежностью, когда при всей страстной жадѣ успокоенія, состраданія, любви, ни чей самый любящій и желанный голосъ не проникнетъ сквозь эту кору отъединенности, когда человѣкъ, вслѣдствіе какой-то внутренней самопроизвольной необходимости, погибаетъ одинъ, замученный и обезсиленный въ вихрѣ вырвавшейся изъ естественныхъ обычныхъ границъ и бѣшено текущей внутренней жизни. Именно это видимъ мы въ главахъ романа, гдѣ описывается свиданіе Раскольникова со своими близкими.

Когда-то такъ полный мыслями о нихъ, объ ихъ нуждѣ, объ ихъ унижительномъ трудѣ, да и теперь такъ-же болѣз-

ненно чувствующій ихъ тревогу и смятеніе, Раскольниковъ, которымъ однимъ лишь дышали обѣ измученныя безвыходной нуждой женщины, теперь, охваченный лихорадочной напряженностью своего страха и безумія, какъ-то глухъ и нѣмъ по отношенію къ нимъ. Стѣна, которая воздвиглась между нимъ и близкими ему, кажется ему окончательной, неразрушимой. Какъ будто чья-то внѣшняя воля замкнула его интимный мірокъ на ключъ съ самой минуты убійства. Въ сценѣ второго свиданія ихъ Раскольниковъ чувствуетъ вдругъ ледяной холодъ отъ блеснувшей у него мысли, „что ему уже никогда, ни о чемъ и ни съ кѣмъ не говорить“. А послѣ, когда онъ одинъ стоитъ у Невы, его снова съ неоставляющей сомнѣнія ясностью озаряетъ сознаніе о томъ, что жизнь какъ-бы рѣзко переломилась пополамъ, все прежнее отошло, все живое въ ней для него теперь уже не существуетъ и вѣтъ холодомъ новая, внезапно открывшаяся жизнь; „ему казалось, что онъ самъ себя какъ бы ножницами отрѣзалъ отъ всего и всѣхъ“.

Бываетъ, конечно, одиночество различное. То, которымъ ограждаетъ себя человѣкъ для спокойной внутренней работы или глубокихъ интимныхъ переживаній, во-первыхъ не предполагаетъ абсолютной замкнутости, а во-вторыхъ ничего иного не приноситъ съ собой, кромѣ чувства свободы и покоя. Но одиночество Раскольникова было обусловлено тѣмъ, что лежало внѣ его личной сознательной воли и замыкалось оно какимъ-то вихремъ болѣзненныхъ и изнуряющихъ переживаній. Какъ бы ни былъ Раскольниковъ стоекъ и выносливъ, но эта борьба превышала мѣру его силъ и тѣмъ тяжелѣй она была, что оказалась совершенно неожиданной. Правда, онъ задавалъ себѣ вопросъ, выдержитъ ли онъ или нѣтъ, хватитъ ли его на это или нѣтъ, но вопросъ шелъ только относительно самого совершенія предпріятія, о томъ, сможетъ ли онъ себя переломить, пересилить для убійства; о томъ-же, что будетъ послѣ центрального пункта, онъ не задумывался, онъ представить себѣ не могъ всѣхъ этихъ кошмарныхъ минутъ, виной которыхъ онъ считалъ свою слабую, „дрянную“ натуру..:

Борьба же нагрянула и въ результатѣ сломила его. Въ ней оказалось нѣчто, вышедшее изъ глубины души самого-же Раскольникова, съ чѣмъ не было возможности бороться.

II.

„Письмо матери измучило его“, говорит Достоевскій о Раскольниковѣ, а выше мы находимъ интересныя подробности отношенія его къ этой вѣсточкѣ отъ матери, которое безъ достаточной психологической мотивировки показалось бы абсолютно несомвѣстимымъ съ позднѣйшимъ обращеніемъ Раскольникова съ родными.

„Когда Настасья вышла, онъ поднесъ къ губамъ и поцѣловалъ письмо, потомъ долго вглядывался въ знакомый косенькій почеркъ матери“. И далѣе.—Съ самага начала письма лицо его было мокро отъ слезъ, а когда окончилъ—блѣдно, искривлено судорогой и тяжелая желчная улыбка змѣилась на его губахъ; сердце сильно билось, онъ припалъ головой на свою затасканную подушку, но въ каморкѣ стало ему душно и онъ вышелъ“. На улицѣ, вникая въ исторію сватовства Петра Петровича Лужина къ сестрѣ Дунѣ, онъ быстро схватываетъ плохо замаскированную основу всего этого, и въ душѣ его снова вскипаетъ злоба и раздраженіе. Отъ мыслей объ этой паутинѣ, заткавшей Дуню, и мать, и его самого, онъ естественно обращается къ своему безпомощному положенію и снова выходитъ на путь прежнихъ размышленій и плановъ. Тысячью изумительно подмѣченныхъ частныхъ, рисующихъ полную картину душевнаго состоянія Раскольникова за эти дни, авторъ съ совершенной художественной послѣдовательностью подходитъ къ центральному событію романа—убійству. Здѣсь прежде всего необходимо было установить тотъ путь, по которому Раскольниковъ отъ всѣхъ мелкихъ переживаній предыдущаго дня, отъ всей смѣны разнообразныхъ впечатлѣній и настроеній переходитъ къ рѣшительному шагу, къ дѣлу. Именно здѣсь мы находимъ отвѣтъ на выше поставленный вопросъ относительно того, было ли совершено убійство, какъ нѣчто естественно вытекающее изъ всѣхъ предыдущихъ размышленій и рѣшеній, или-же Раскольниковъ осуществилъ свой планъ какъ-бы по инерціи, безъ опредѣленнаго и ясно-сознательнаго усилія, влекомый какъ-бы какой-то чуждой ему силой, управлявшей помимо его сознанія дѣйствіями его и поступками. Авторъ рѣшаетъ этотъ вопросъ въ послѣднемъ смыслѣ. И нельзя не видѣть, что только это послѣднее рѣшеніе является вполнѣ правдивымъ и жизненнымъ

по отношенію къ личности Раскольниковъ и всему развивающемуся дѣйствию романа. Намъ сразу, благодаря нѣсколькимъ рѣзкимъ штрихамъ писателя, становится ясенъ обликъ его героя и мы видимъ, что онъ не изъ тѣхъ, которые, взвѣсивъ всѣ pro и contra задуманнаго предпріятія, идутъ и исполняютъ его. Совершенно напротивъ,—„если бы, говоритъ Достоевскій, все было рѣшено и установлено до послѣдней точки, то онъ тутъ то и отказался бы отъ всего, какъ отъ нелѣпости и чудовищности“. Но въ глубинѣ его, помимо внѣшней законченной теоріи, оправдывающей предпріятія, была, по выраженію автора, „цѣлая бездна сомнѣній и неразрѣшенностей“, и эта-то смутность, эта неразрѣшенность, надъ которыми усталая мысль Раскольниковъ даже не останавливалась, сдѣлала то, что онъ, захваченный первоначальнымъ рѣшеніемъ, уже инертный и и пассивный, продѣлалъ все задуманное именно какъ въ кошмарѣ, идя по какому-то неотразимо начертанному кругу. Достоевскій самъ говоритъ далѣе: „никогда онъ не могъ вообразить себѣ, что онъ кончитъ все обдумывать, все рѣшить и затѣмъ пойдетъ и сдѣлаетъ“. Значитъ, хотя теоретически все было обдуманно и взвѣшено, но между теоріей и практическимъ ея осуществленіемъ была еще цѣлая бездна, которую надо было перейти. Перейти же черезъ нее сознательно, твердо, съ устойчивымъ и яснымъ намѣреніемъ убійства Раскольниковъ не могъ, и вотъ вышло такъ, что, борясь съ собой уже тогда, когда весь анализъ въ смыслѣ нравственнаго рѣшенія вопроса былъ законченъ, онъ въ послѣдній день поддавался нѣсколькимъ случайнымъ внѣшнимъ впечатлѣніямъ чисто механически, какъ будто, говоря словами Достоевскаго, „кто-то взялъ его за руку и потянулъ за собой, неотразимо, слѣпо, точно онъ попалъ клочкомъ одежды въ колесо машины и его стало захватывать“. „И когда пробилъ часъ, заканчиваетъ весь этотъ психологическій рисунокъ авторъ, то вышло все не такъ, вопреки плану, а какъ-то нечаянно, даже почти неожиданно“.

Подчеркивая нѣкоторую автоматичность, полубезсознательность преступленія, авторъ еще разъ указываетъ на то, что всѣ эти дни Раскольниковъ былъ охваченъ чѣмъ то болѣзненнымъ, лихорадочнымъ, что онъ, какъ въ бреду, какъ въ тяжеломъ снѣ, подготовлялся, хитрилъ съ петлей подъ пальто, доставалъ топоръ, шелъ по улицѣ переговарился со

старухой, сдерживая все это время нарастающее чувство тоски, отвращенія и ужаса и, наконецъ, убилъ и тѣмъ какъ бы далъ вырваться прежде сдерживаемому внутреннему чувству. Оно оказалось страшной силы, какимъ-то вихремъ, продолжавшимся не одинъ день, но наиболее страшнымъ въ ту же ночь, всю проведенную въ кошмарѣ. И тогда-то Раскольниковъ могъ на страшномъ опытѣ узнать все головокружительное различіе между однимъ лишь обдумываніемъ хотя бы самого грандіознаго плана и первымъ же шагомъ къ его осуществленію въ дѣйствительности. Считаясь со всѣмъ, что казалось ему важнымъ и требующимъ предварительнаго взвѣшиванія, обдумывая даже мелочи предпріятія, онъ ни разу не помыслилъ о томъ, какой неожиданный переворотъ произойдетъ въ его внутреннемъ мірѣ съ той самой секунды, когда, сдѣлавъ надъ собой заранѣе предрѣшенное насиліе, онъ ударитъ лезвіемъ топора по омерзительной для него головѣ старухи; онъ не могъ себѣ представить, насколько измѣнится для него съ этой минуты весь міръ, какими иными глазами станетъ онъ смотрѣть на улицу, на прохожихъ, на дома и даже на обои своей комнаты. Казалось бы, задуманное сдѣлано и именно благодаря тому, что планъ исполненъ, должна установиться полная послѣдовательность дальнѣйшихъ дѣйствій, завершая все бодро и спокойно къ концу. Но вышло иначе. Вышло такъ, что моментъ совершенія разбилъ всю жизнь на двѣ абсолютно различныя половины—до и послѣ, на одной остались мать, сестра и все, обычно жизненное и опредѣленное, на другой—душевное смятеніе, неопредѣленная гнетущая тоска и полное страшное одиночество.

Вотъ оно—наказаніе. Но было ли оно актомъ правосудія, возстановленіемъ нарушенной справедливости? На это въ романѣ ясно звучитъ—нѣтъ. Ни о какой справедливости не можетъ быть и рѣчи. Есть что-то загадочное, страшное, темное, не дающее никакихъ просвѣтовъ для разрѣшенія. Если бы вопросъ могъ упроститься признаніемъ Раскольникова дѣйствительно звѣремъ-убійцей. Но вѣдь тотъ же Раскольниковъ послѣ преступленія вытаскиваетъ Мармеладова изъ-подъ колеса, отдаетъ семьѣ его послѣднія деньги, принимаетъ робкій поцѣлуй сестренки Сони—Полечки и даетъ ей доврчиво обвить свою шею худыми дѣтскими рученками. Тотъ же Раскольниковъ приходитъ потомъ къ напуганной бѣдной матери

и въ тоскѣ цѣлуетъ ея руки и ноги... И наконецъ, говоря, о справедливости и признавая, что Раскольниковъ долженъ нести страданіе за грѣхъ пролитой крови, какъ-же быть съ мукой и тоской его матери? Вѣдь здѣсь уже тѣмъ болѣе полная безсмыслица страданій, что она разрѣшилась не чѣмъ инымъ, какъ смертью.

Самъ Раскольниковъ до послѣдней минуты не чувствуетъ ни проблеска чего либо подобнаго раскаянію или потребности искупленія. Онъ продолжаетъ бродить какъ во тьмѣ. Его гложетъ какая-то мука, но онъ не чувствуетъ прямой внутренней связи ея съ проступкомъ, ему не понятенъ смыслъ необходимости, законности этой связи.

По недавно высказанной остроумной теоріи Метерлинка („Правосудіе“) человѣкъ является личнымъ орудіемъ кары за свое злое дѣяніе, ибо, проникая окружающій его міръ присущими ему, человѣку, началами Добра, онъ тѣмъ самымъ опредѣляетъ неминуемость возмездія при своемъ нарушеніи этой своего рода предустановленной гармоніи между внутреннимъ и внѣшнимъ міромъ человѣка. — Но здѣсь, на примѣрѣ Раскольникова, все остроуміе и глубокомысліе этой теоріи не можетъ насъ примирить съ вѣющимъ отъ нея холодомъ жестокости. Да,—человѣкъ пролилъ кровь, человѣкъ убилъ, но что-же-неминуемо:—кровь за кровь, око за око? Это было-бы возможно только при условіи замѣны собственно человѣка какой-то абстракціей, названной убійцей. Можно ли не считаться съ душой убійцы, со складомъ его характера, его жизнью?... Фемида не слѣпа,—она съ повязкой на глазахъ въ знакъ отсутствія пристрастія, а не какъ указаніе на ея слѣпоту. Она возстановляетъ нарушенную справедливость, но чѣмъ, — мукою-ли еще одного человѣка? Нѣтъ, въ словѣ — возмездіе — есть нѣчто абсолютно противоположное справедливости.

Вотъ передъ нами Раскольниковъ. Забудемъ ли мы его — „весенній бредъ“ — любовь къ дѣвушкѣ-калѣкѣ, дочери его хозяйки, его изумительную способность войти въ самую идеальную духовную близость съ отверженцемъ пьяницей Мармеладовымъ или его загнанной, забитой жизнью дочерью?... И когда этотъ человѣкъ, попавъ въ колесо, какъ говоритъ Достоевскій, поймавъ себя въ свои собственныя діалектическія сѣти, совершилъ все то, что подсказываетъ ему выработанная

въ глухомъ и озлобленномъ одиночествѣ теорія, то примемъ ли мы во вниманіе одинъ лишь фактъ убійства, закрывъ глаза на Раскольниковъ-человѣка и видя только лишь Раскольниковъ - убійцу? Будетъ ли такая неумолимость, такая твердость правосудіемъ или наоборотъ, не будетъ ли это величайшей несправедливостью? Что это за справедливость, которая обрекаетъ человѣка на искупленіе въ калѣчащемъ и ломающемъ его жизнь страданіи?

Здѣсь, впрочемъ, возможно одно очень существенное замѣчаніе относительно того, что нравственное возмездіе, обрекающее преступника на муку и обособленность среди людей, есть, какъ было уже сказано, нѣчто вызванное не внѣшней, а чисто внутренней самопроизвольно налагаемой необходимостью, съ которой никакой борьбы уже быть не можетъ. Вѣдь это возмездіе исходитъ изъ насъ-же самихъ, вѣдь самъ же Раскольниковъ отстранился отъ матери и сестры и въ минуту особенно ярко обострившагося чувства „стѣны“ между ними и собой, бросилъ имъ: „Я не могу... Не мучьте... Довольно, уйдите...“ Такъ что, судя по этому, съ фактомъ возмездія, неминуемаго и справедливаго, можно якобы только считаться, но никакъ не оспаривать его. Но отвѣтъ на это имѣется въ самомъ романѣ, мы ясно слышимъ его и тогда, когда Соня Мармеладова изступленно обнимаетъ и цѣлуетъ Раскольниковъ послѣ его признанія, и тогда, когда сестра Дуня жметъ его руки... И есть ли возможность сомнѣваться, что Пульхерія Александровна, мать Раскольниковъ, ни одной бы минуты не задумалась надъ тѣмъ, облить ли ей слезами руки своего сына-убійцы, своего Роди, на котораго она молится и которымъ живетъ?.. А если такъ, то теорія возмездія, которая считается лишь съ убійцей, съ преступникомъ, сама собой падаетъ.

III.

Раскольниковъ нѣсколько разъ на страницахъ романа пытается дать точное объясненіе своего поступка, показать и уяснить, быть можетъ, больше всего себѣ самому, откуда этотъ поступокъ истекъ и чѣмъ былъ вызванъ. Но какая - то самая коренная, самая существенная причина ускользаетъ отъ

него. Сбиваясь и путаясь въ многочисленныхъ нитяхъ, ведущихъ отъ всѣхъ переживаній этого кошмарнаго времени къ тому, что было совершено ночью на квартирѣ убитой старухи, онъ схватывается за самыя противорѣчивыя объясненія, находя въ каждомъ частицу правды. Но больше всего данныхъ, уясняющихъ связь его душевнаго состоянія съ преступленіемъ, находимъ въ его разсказѣ Сонѣ, у нея въ комнатѣ, гдѣ отмѣчаются нѣсколько характерныхъ чертъ глухой затворнической жизни Раскольниковова, въ тишинѣ которой воспиталась и выросла идея преступленія. Сложность психологическаго мірка человѣка, безконечное разнообразіе рождающихся въ немъ мотивовъ и побужденій, наконецъ, безчисленность вліяній внѣшнихъ условій, результатомъ которыхъ являются эти побужденія въ самой, повидимому, несложной человѣческой психикѣ—все это нигдѣ, быть можетъ, такъ ясно не представляется, какъ въ разбираемомъ романѣ Достоевскаго. Невольно возникаетъ вопросъ,—какая-же самой тонкой работы сѣтъ кодексовъ, правилъ и узаконеній можетъ охватить всю сложность, все обиліе этихъ проявленій человѣческой воли? Какая нормировка общественныхъ взаимоотношеній можетъ урегулировать эти проявленія, будучи во всемъ соотвѣтственной сложности человѣческой психики и способной расширяться при каждомъ новомъ непредвидѣнномъ результатѣ воздѣйствія на нее внѣшнихъ жизненныхъ условій? Да и наконецъ, вопросъ сильно осложняется при этомъ перенесеніи вниманія съ факта проступка на условія возникновенія его еще и тѣмъ, что съ внутренними причинами, породившими то или иное преступленіе, можно только считаться, какъ съ констатированными, но было бы бессмысленно вмѣнять ихъ въ вину или въ заслугу преступника. Вѣдь по отношенію къ такому-то переживаемому отгѣнку чувства, такому-то вызванному въ насъ ощущенію—мы совершенно безсильны; связанное съ самымъ характеромъ нашихъ воспріятій, извѣстное ощущеніе живетъ въ насъ, какъ нѣчто данное, единственно несомнѣнное и побудительное для насъ. Идя въ этомъ направленіи и тѣмъ самымъ слѣдуя указаніямъ художника - психолога, невольно останавливаемся на мысли: кто знаетъ насколько въ этомъ планѣ преступленія участвовали — глухая тоска Раскольниковова, его нужда, его непрерывно обострявшаяся впечатлительность, окружающія его картины самыхъ низинъ, самого

„дна“ человеческой жизни, его приниженность, его тяжелое, мертвое уныніе?.. И въ концѣ концовъ возникаетъ сильный соблазнъ прямо указать на то, что весь этотъ замыселъ, весь этотъ планъ созданы не имъ, не Раскольниковымъ, а этимъ душнымъ, грязнымъ „шкафомъ“, коморкой, этими вечерами и ночами во тьмѣ („на свѣчу денегъ не было“), этой одеждой, которой онъ не стыдился только на Сѣнной, этой грязью и пылью, уловками избѣжать квартирной хозяйки, голодовкой, душевной тоской и всѣмъ кошмаромъ этихъ горячечныхъ, странныхъ и страшныхъ дней.

Эта-та сила скопившихся внѣшнихъ вліяній на ослабѣвшаго и измученнаго Раскольникова обусловила его инертность, его безволіе, его лихорадочное метаніе и, наконецъ, пугающее его сознаніе потери власти надъ собой въ моментъ внезапнаго возбужденія, бессознательной тревоги или тупой, мертвенной апатіи. Все это удачно подчеркивается массой мелкихъ художественныхъ подробностей, которыя сами собой истекаютъ изъ общаго строя переживаній Раскольникова. Чрезвычайно жизненно и правдиво описана реакція въ душевномъ состояніи Раскольникова послѣ страшнаго возбужденія въ ночь убійства, когда, явившись въ полицейскую контору, онъ чувствуетъ въ себѣ какую-то странную пустоту, мертвенность и вялое, апатичное равнодушіе ко всему. Въ ночь же самаго убійства, когда Раскольниковъ наконецъ добирается до своей комнаты, передъ читателемъ воочію разыгрывается подавляющій кошмаръ. Съ лихорадочной торопливостью, ужасомъ и тоской мечтается онъ по комнатѣ, старается сосредоточиться, ловить и снова теряетъ какую-то мысль, какое-то предположеніе, прячетъ за обои принесенныя „оттуда“ вещи, рветъ кровавую бахрому брюкъ, и вдругъ останавливается, и мучительно напрягаетъ мозгъ, вспоминая что-то необходимо нужное, что-то только что рѣшенное, съ ужасомъ думаетъ о возможности потери самообладанія, и чувствуетъ, что онъ уже потерялъ надъ собой власть и послѣ внезапно охватившаго его полубморочка и лихорадочнаго озноба приходитъ въ себя и видитъ, что улика — кровавая бахрама лежитъ посрединѣ комнаты на полу, — а изъ дыры обой видны старухины вещи. Съ силой поразительной описаны болѣзненные грезы его и тотъ кошмаръ, въ которомъ чудится ему неопикуемый страшный крикъ, крикъ, который длится, нарастаетъ приводитъ

его въ безуміе отъ ужаса, сопровождаемый какими-то головами, вздохами, говоромъ, болѣзненно рѣзко отдающимся въ его усталомъ мозгу, и переходитъ въ сонный долгій шопоть. Смѣшеніе чувства дѣйствительности и бреда — здѣсь поразительно. Тотъ, кто испытывалъ такое болѣзненное состояніе, въ которомъ уже усталый, истощенный мозгъ, вслѣдствіе страшной силы нервнаго возбужденія, продолжаетъ усиленно работать, рождая уродливыя, невозможныя, кошмарныя представленія, тотъ не можетъ не поразиться мѣткостью нарисованной картины лихорадочнаго бреда.

Наконецъ еще одинъ важный психологическій штрихъ — неподвижность мысли Раскольникова; одинаково и въ возбужденіи и въ состояніи апатіи онъ движется по направленію, которое было когда-то опредѣлено какой-либо мелькнувшей мыслью, не размышляя и не отдавая себѣ отчета, какъ загипнотизированный или лунатикъ, — такъ служащія уликами вещи онъ потомъ несетъ именно въ ту часть города, которая почему то представилась въ бреду, а не въ болѣе удобную, ближайшую, и только потомъ, на полдорогѣ, дѣлая усиліе, онъ побѣждаетъ этотъ самогипнозъ и сознательно взвѣшиваетъ свой шагъ.

Давая намъ, такимъ образомъ, полную психологическую мотивировку поступковъ своего героя и дѣлая вполнѣ очевидной связь внѣшнихъ движеній съ его душевнымъ состояніемъ, писатель совершаетъ на нашихъ глазахъ работу величайшей художественной трудности.

Въ заключительныхъ главахъ романа, гдѣ ясно сказывается утомленіе широко задуманной и до мелочей выполненной работой, нѣкоторая спѣшка въ заканчиваніи, торопливость и желаніе свести все къ близкому концу, все же нѣтъ ни одной черты, которой писатель согрѣшилъ бы противъ правды, которая нарушала бы художественную, строгую послѣдовательность въ развитіи дѣйствія романа. Соблазнъ ординарнаго и казалось бы близкаго къ правдѣ заключенія романа искреннимъ покаяніемъ и перерожденіемъ героя, соблазнъ тѣмъ болѣе сильный, что такое перерожденіе могло быть легко, по трафарету, намѣчено въ своей связи съ тяжелымъ пережитымъ душевнымъ процессомъ, не былъ для такого геніально чуткаго психолога, какъ Достоевскій, достаточно сильнымъ, чтобы онъ именно такъ закончилъ свое

произведеііе. Этому мѣшало прежде всего слишкомъ строгое художественное чутье писателя, „чувство жизни“, благодаря которому вся послѣдовательность описываемыхъ въ романѣ событій развивается именно такъ, какъ могла бы она развиваться въ самой дѣйствительности. Обликъ Раскольникова былъ слишкомъ ясенъ писателю во всѣхъ своихъ особенностяхъ, и онъ ясно видѣлъ, насколько то или иное движеніе противорѣчило бы его своеобразному душевному укладу. Поэтому-то онъ и не могъ свести своего разсказа къ благополучному и разрѣшающему всю завязку концу.

До послѣдней главы Раскольниковъ остается все тѣмъ же непремиримымъ, двойственнымъ, не находящимъ выхода изъ всей этой муки и недоумѣній. И все также замкнутъ онъ въ одиночествѣ своихъ метаній и тревогъ. Всю тяжесть этой муки онъ несетъ на однихъ лишь своихъ плечахъ, ни малѣйшей ея частицы не можетъ онъ передать кому-либо изъ близкихъ ему людей. Даже наиболѣе, въ сущности, близкая къ его тогдашнему настроенію Соня Мармеладова вызываетъ въ немъ желчную раздражительность своей устойчивостью, своей твердостью на томъ, что совершенно чуждо Раскольникову. Пытаясь, въ концѣ концовъ, переломить себя, принять „ея правду“, онъ попадаетъ лишь въ жалкое и смѣшное положеніе, стоя на колѣняхъ на площади. И даже въ своей послѣдней попыткѣ „пострадать“, уже уходя изъ полицейской конторы послѣ бесѣды съ поручикомъ Порохомъ, онъ только потому вновь возвращается туда, что съ лѣстницы увидѣлъ стоящую во дворѣ Соню. „Криво усмѣхнувшись“, онъ повернулъ назадъ и сдѣлалъ свое признаніе. Здѣсь авторъ подчеркиваетъ что-то вродѣ давленія на Раскольникова Сони. Этотъ послѣдній рѣшительный поступокъ сдѣланъ не по собственному сознательному намѣренію, а только потому, что измученный Раскольниковъ бросился къ первому попавшемуся выходу, который вначалѣ такъ возмущалъ его, сдѣлалъ это инертно, махнувъ рукой и послѣ самъ возмущался своей слабостью и тряпичностью.

Въ общемъ два тома романа „Преступленіе и наказаніе“ рисуютъ ничто иное, какъ исключительное положеніе человека, надъ которымъ отяготѣлъ страшный, непрерывный, безвыходный кошмаръ. По отношенію къ литературной дѣятельности Достоевскаго вообще этотъ романъ интересенъ, какъ

одинъ изъ этапныхъ пунктовъ въ его широко развивавшемся и глубококомъ міросозерцаніи. Здѣсь важно отмѣтить характерное различіе въ постановкѣ самой задачи психологическаго и художественнаго воспроизведенія въ этомъ и послѣдующихъ романахъ писателя. Между тѣмъ, какъ этотъ кошмаръ жизни, ея ужасъ, ея зло и страданіе давятъ душу Раскольникова, какъ бы во тьмѣ, увеличиваютъ его смятеніе какой-то стихійной бессмысленностью, обрекаютъ его на слѣпоту и полное недоумѣніе,—герои произведеній позднѣйшихъ—князь Мышкинъ, Иванъ и Алеша Карамазовы, Зосима — встрѣчаютъ этотъ кошмаръ ясными и открытыми глазами, ихъ не уноситъ въ свой круговоротъ ужасъ и смятеніе, они *утверждаются на чемъ-то*, каждый на своемъ, и этотъ кошмаръ перестаетъ быть кошмаромъ, ибо онъ не заполняетъ исключительно собою сознаніе человѣка, но наблюдается какъ частица сложнаго и колоссальнаго цѣлаго.

Страхъ жизни.

Вся совокупность общественныхъ, политическихъ и экономическихъ условій существованія въ предшествующихъ десятилѣтіяхъ привела къ тому, что мотивы страха жизни, тоски жизни, трагизма личной неприспособленности и безсилія чело­вѣка стали почти опредѣляющими для цѣлой полосы той художественной литературы, которая правдиво и ярко отражала во всей полнотѣ нашу дѣйствительность. Восемидесятые годы и девяностые, а также послѣднее десятилѣтіе выдвинули художниковъ жизненнаго упадка, застоя, пассивности. Сама жизнь давала настолько обширный матеріаль для воспроизведе­ній такого рода, что ясно было: указанныя выше темы являлись порожденіемъ нашей дѣйствительности. Нужно ли говорить, насколько повліяли здѣсь условія всяческой задавленности и гнета, уродовавшія послѣднія десятилѣтія нашей жизни? Но какъ бы тамъ ни было,—и художникъ-психологъ, и педагогъ, и общественный дѣятель, и кабинетный теоретикъ должны были считаться съ такимъ непо­мѣрно разросшимся въ своемъ вліяніи явленіемъ, какъ сопровождающій нервную расшатанность и не замѣчаемый среди обычныхъ мелкихъ аномалій текущей обыденности, страхъ жизни, во всемъ разнообразіи его проявленій. Несомнѣнно, родился впервые онъ не въ наши дни. Отголоски его различныхъ оттѣнковъ можно найти во многихъ произведеніяхъ старой и новой міровой поэзіи. Какъ на одинъ изъ неожиданныхъ примѣровъ, укажу на сдѣланный съ большимъ мастерствомъ переводъ изъ книги: „Странствія пилигрима“ мистика Буніана такимъ реалистомъ и обладателемъ здоровой и свѣжей души, какъ Пушкинъ, сумѣвшій передать оттѣнки того смутнаго ощущенія тоски и ужаса передъ реальной дѣй-

ствительностью, которое служитъ основаніемъ средневѣковаго мистическаго міросозерцанія. Но то, что въ средніе вѣка и позже было случайнымъ и рѣдкимъ явленіемъ, въ послѣдніа десятилѣтія стало почти систематическимъ. Жизнь обнаруживала зародыши и ростки этой аномалии. — Литература ярко и широко ихъ отражала. Мы перейдемъ къ этимъ матеріаламъ, представляемымъ намъ и жизнью, и литературой.

I.

Что такое страхъ жизни? При отсутствіи точной формулировки этого понятія очень легко подставить здѣсь массу всевозможныхъ опредѣленій, изъ которыхъ многія будутъ противорѣчить одно другому. Развѣ, напр., чуткую совѣсть и живую, острую впечатлительность не дѣлали признаками этого страха жизни, противопоставляя имъ тупое спокойствіе ожирѣвшаго буржуа? Развѣ, съ другой стороны, въ сознаніи многихъ не опредѣлилось понятіе страха жизни, какъ чисто-патологическое, считаться съ которымъ можно только въ психіатрической лечебницѣ, но никакъ не въ сутолокѣ здоровой, трудовой жизни?

Дѣйствительно, существуетъ родъ психическаго заболѣванія, выражающагося именно въ такой формѣ жизнебоязни, или, по крайней мѣрѣ, это послѣднее является однимъ изъ симптомовъ недуга. Среди многихъ примѣровъ укажемъ на послѣдніе годы жизни Гл. Ив. Успенскаго. Въ художественномъ разсказѣ о личныхъ впечатлѣніяхъ жизни писателя у Вл. Короленко, а также въ воспоминаніяхъ Н. К. Михайловскаго есть одно мѣсто о тѣхъ періодически наступавшихъ, большей частью ночью, минутахъ, когда больной художникъ съ расширенными отъ ужаса глазами простаивалъ подолгу у окна, напряженно прислушиваясь къ доносящимся отзвукамъ жизни. По разсказамъ писателей, разлитыя въ жизни добро и зло реализировались въ сознаніи Гл. Ив. въ опредѣленные облики, за борьбой которыхъ тревожно слѣдилъ онъ. И въ эти минуты взволнованнаго прислушиванія для окружающихъ ясно было (въ особенности для художника-наблюдателя, какъ Вл. Короленко), что жизнь въ сознаніи больного не есть тотъ

обычный потокъ движенія, въ которомъ, захваченныя имъ, движутся людскія массы, сливаюція въ одно и потокъ существованія,—и свое я. Нѣтъ, болѣзненное раздвоеніе проникло собой весь строй мышленія художника, и онъ обособлялъ свое я отъ своей жизни, которая являлась чѣмъ-то существующимъ внѣ его, какъ какая-то осязаемая и непознанная сила, которая и противопоставлялась его замкнутому я. Во всемъ, что было внѣ писателя, чувствовалась эта сила, и потому-то въ болѣзненномъ напряженіи замиралъ онъ, прислушиваясь къ окружающему и изнуряя себя мучительной остротой чувства, переходящаго въ страхъ.

Всю жизнь свою Гл. Ив. Успенскій посвятилъ чуткому и зоркому вниманію къ тому, что было добромъ и зломъ въ жизни, тратя на ощущенію всего этого весь запасъ нервныхъ силъ. И потому-то, перегорѣвъ въ этомъ вѣчномъ душевномъ и нервномъ напряженіи, создалъ себѣ представленіе о жизни, какъ о загадочной силѣ, окружающей насъ ужасомъ зла и ужасомъ безсильной борьбы съ этимъ зломъ—добра.

Но въ формулировкѣ общаго понятія о страхѣ жизни намъ необходимо избѣгнуть обѣихъ крайностей. Не слѣдуетъ смѣшивать его ни съ душевнымъ заболѣваніемъ, ни съ той остротой чувствъ и впечатлѣній, которая характеризуетъ только лишь болѣе богатую и сложную организацію. Царство живыхъ не слѣдуетъ обращать въ психіатрическую больницу, но нельзя также мѣриломъ здоровья въ немъ дѣлать ту духовную тупость и чисто растительную безмятежность и невозмутимость существованія, которыя являются прежде всего признаками жизненнаго оскудѣнія и подавленности. Нѣкоторую долю болѣзненности, въ видѣ незамѣтно малаго приближенія къ состоянію ненормальности, понятіе страха жизни въ себѣ, конечно, заключаетъ, но въ той лишь мѣрѣ, въ какой вообще у здоровыхъ можно найти въ зачаточномъ видѣ всевозможные симптомы отклоненій отъ нормы, не мѣшающіе все же общему состоянію нормальности.

Отсюда ясно, что наша тема прежде всего исключаетъ счастливыхъ обладателей той жизненной уравновѣженности, которая убиваетъ въ зародышѣ всякую пытливость къ явленіямъ добра и зла въ жизни и гарантируетъ человѣка отъ всѣхъ душевныхъ потрясеній и острыхъ переживаній. Да, страхъ жизни—и организація какого-нибудь мясника, мощнаго тѣломъ,

и ребенка—умомъ и душой,—это нѣчто несовмѣстимое. Наша тема касается представителей иной многочисленной семьи человечества, тѣхъ, на чьей сторонѣ перевѣсъ работы интеллектуальной,—умственной и духовной. При болѣе сложной психической организаціи, при болѣе затратѣ нервныхъ и умственныхъ силъ, они не надѣлены ни соотвѣтствующей крѣпостью физической, ни нормирующей жизненный приходъ и расходъ устойчивой и здоровой волей. И этотъ-то послѣдній дефектъ, являясь на три четверти результатомъ условій воспитанія и развитія, и дѣтской жизни вообще, создаетъ именно то отношеніе къ дѣйствительности, которое въ литературѣ художественной и въ спеціальной названо страхомъ жизни.

Съ этой болѣзью не идутъ къ помощи медицинской науки, къ покою и безопасности больницъ и санаторій. Нѣтъ, пораженные и обезсиленные ею уходятъ въ толкучку и въ гущу жизни, принимая на себя всѣ тѣ удары ея, которые въ такомъ состояніи оказываются неизмѣримо сильнѣй и мучительнѣй. Нервная борьба эта кончается, конечно, гибелью борцовъ... Сходятъ съ ума Гл. Успенскій и Гаршинъ, спиваются Помяловскій, Левитовъ, умираютъ отъ чахотки Надсонъ, Новодворскій, Рѣшетниковъ, Чеховъ... И при такой борьбѣ, когда измученная, сочащаяся кровью душа поражается новыми и новыми ударами, подобными ударамъ хлыста или нагайки, развѣ не ясно, что въ сознаніи погибающаго жизнь вырастаетъ до облика какой-то страшной и злобной силы, которую человѣкъ, какъ реальнаго существа, начинаетъ бояться или смертельно ненавидѣть?

Мы привели здѣсь нѣсколько живыхъ примѣровъ той борьбы личности съ существованіемъ, которая не есть здоровая, нормальная борьба, сохраняющая равновѣсіе между притокомъ силъ и ихъ расходомъ, а борьба изнурительная, ведущаяся за счетъ болѣзненнаго напряженія нервныхъ силъ, вызывающая лихорадочную работу мозга и крайнюю обостренность всѣхъ воспріятій. Вотъ эта-то обостренность чувствъ, заставляющая съ болѣзненной силой переживать то, что при болѣе устойчивости организаціи казалось бы менѣе тяжелымъ, увеличивающая боль ударовъ, тоску и горечь неудачъ, вынуждаетъ, какъ мы уже говорили, человѣка концентрировать все горькое, темное и злое пережитое, все грубое,

грязное и безжалостное, лежащее вокругъ, въ одномъ образѣ, достигающемъ какой-то метафизической таинственности, образѣ жизни. На этой почвѣ возникаетъ религія пессимизма, освященіе человѣческихъ страданій, признаніе ихъ почти мессіанской роли въ жизни человѣчества и пр., и пр.

Нужно ли говорить, что самодовлѣющая загадочная сила жизни возрастаетъ въ сознаніи личности вмѣстѣ съ упадкомъ въ ней физическихъ силъ и развивающейся волевой слабостью и, наоборотъ, жизнь становится проще, свѣтлѣй, легче для счастливаго обладателя гармонической полноты жизненныхъ силъ, осуществляющаго въ своемъ существованіи теорію Гюйо о наслажденіи широкой и кипучей растраты силъ, мощнаго расходованія жизненной энергіи при непрерывномъ обновленіи ихъ?

Когда опускаются руки отъ усталости, когда для раздраженныхъ и больныхъ нервовъ новый притокъ жизненныхъ впечатлѣній доставляетъ только рядъ болѣзненно-ощуцаемыхъ прикосновеній, когда среди всѣхъ мотивовъ существованія преобладающимъ является желаніе ухода отъ жизни, отъ ея шума, волненій, тревоги, борьбы, жажда глухого уединенія и боязнь толпы и людского движенія,—тогда въ представленіи такого субъекта жизнь страшно осложняется, становится шире, колоссальнѣй, загадочнѣй... Всѣ формы ея громаднaго уклада, всѣ детали ея сложнаго механизма не охватываются сознаніемъ. Жизнь какъ-то перерастаетъ сознаніе такого внутренне ослабѣвшаго человѣка и кажется ему загадочной и страшной въ своей сложности и громадности.

Борьба съ ней не по плечу носителю такого сознанія. Жизнь страшна, жизнь груба, скажетъ онъ, въ ней совершаются такіе кошмары звѣрствъ, несправедливостей, насилій, злобы, отъ которыхъ возникаетъ только холодный ужасъ, охватывающій душу мертвыми тисками безсилія. Да, безсилія. По ихъ признанію, поворотъ гигантскаго колеса жизненнаго механизма, раздавливающаго сотни тысячъ жалкихъ человѣческихъ существованій, ничто и никто остановить не въ силахъ. Характернѣйшей чертой этихъ людей служитъ то, что въ нихъ способность безпримѣрнаго по мучительной силѣ состраданія, гнѣва и муки за страдающихъ неразрывно соединяется съ безсиліемъ, съ пассивностью.

Въ этомъ—трагизмъ существованія этихъ людей. Упадокъ въ нихъ жизненной энергіи и воли создаетъ страхъ жизни, а этотъ послѣдній парализуетъ остатокъ воли и силъ.

Нѣсколько указанныхъ нами примѣровъ взяты изъ жизни литературныхъ борцовъ и художниковъ слова. Эти примѣры дѣйствительны для насъ лишь въ той мѣрѣ, въ какой чувство страха жизни предполагаетъ прежде всего нѣкоторую повышенность интеллектуальной и нервной жизни. Именно на этой почвѣ развивается указанная аномалія, столь распространенная въ лучшей части человѣчества, что стала почти обычной вещью. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ жребій cadaго, поднимающаго знамя общественнаго, художественнаго или моральнаго идеала, не состоитъ въ томъ, чтобы во все время своего труда горѣть, волноваться и исходить гнѣвомъ, тоской, мукой и нечеловѣческими усилями борьбы? Развѣ стоящимъ передъ петлей Рылѣеву и Бестужеву, вынесшимъ ужасъ тюрьмы или каторги М. И. Михайлову, Чернышевскому, Достоевскому, Плещееву, Радищеву и тысячамъ другихъ не могла казаться жизнь, дѣйствительно, какой-то кошмарной силой, отдающей на поруганіе красоту страдающей человѣческой души?.. Развѣ не горѣли, подобно свѣчамъ, зажженнымъ съ двухъ сторонъ, всѣ наши подвижники общественнаго и литературнаго служенія, рано утрачивая запасъ силъ и жизненную энергію?.. Гоголь, Достоевскій, Полежаевъ, Успенскій, Гаршинъ, Помяловскій, Левитовъ и десятки другихъ, съ расширенными отъ ужаса глазами, глядѣли въ глаза жизни, испытывая во всей силѣ тотъ страхъ жизни, который удесятерялся остротой ихъ впечатлительности, силой ихъ ощущеній.

Отпечатокъ душевной муки, крикъ тоски и гнѣвнаго безсилія, оставшіеся на ихъ страницахъ, говорятъ о томъ, что они знали, что такое страхъ жизни. Какъ мотыльки на свѣчу, они летѣли на всѣ опасности жизни, они пробовали бороться и великолѣпно боролись съ кошмарами жизни. Но долга ли была борьба? Они сгорали быстро, да и самая борьба не могла не ослабляться тѣмъ, что эти люди сильно чувствовали и ярко переживали. На это уходилъ весь запасъ силъ, и силы все слабѣли, а жизнь казалась все страшнѣй.

Многіе, какъ борцы-общественники, бросались грудью во всѣ бездны жизни и разбивались, а многіе, какъ художники слова, подобно Достоевскому, Гаршину, Успенскому, останав-

ливались, зачарованные видомъ человѣческихъ страданій и злобой жизни. И въ томъ и въ другомъ случаѣ слышится все тотъ же истерическій, болѣзненный крикъ надломленной души, видится полное отсутствіе жизненной гармоніи, здоровья, радости жизни и наслажденія ея борьбы.

Вотъ почему мы взяли свидѣтелями людей именно этого міра.

Но кромѣ того у тѣхъ же художниковъ слова, правдиво отражавшихъ міръ и безконечное разнообразіе человѣческой психики, находимъ и живыя иллюстраціи такого страха жизни.

Что касается объективныхъ воспроизведеній у писателей такихъ носителей страха жизни, то ихъ немного. Мы можемъ отмѣтить въ этомъ отношеніи, между прочимъ, небольшой рассказъ Мопассана, гдѣ тема взята цѣликомъ и названа своимъ собственнымъ именемъ. Это именно страхъ жизни, о которомъ рассказываетъ одержимый имъ священникъ. Что создало его такимъ? Вліяніе ли это какихъ-либо наслѣдственныхъ чертъ, или результатъ физическаго и духовнаго обезсиливанія, немощи?.. Объяснить это рассказчикъ не пытается, но онъ говоритъ о томъ, какъ чувствуетъ, какъ ощущаетъ жизнь тотъ, кто боится ея, кто бессознательно мыслить ее, какъ самодовлѣющее, мощное существо. Мопасанъ пытливо и чутко вглядѣлся въ психику человѣка, больного страхомъ жизни, и поэтому вкладываетъ въ уста своему герою мѣткія и яркія опредѣленія. Съ дѣтства, говоритъ священникъ, у меня было инстинктивное, непроизвольное желаніе прижаться какъ можно плотнѣй къ стѣнѣ, чтобы пропустить мимо себя съ грохотомъ шумомъ несущійся потокъ жизни, безжалостный, мощный, грубый, къ которому я чувствовалъ злобу, смѣшанную съ ужасомъ. Чтобы нестись въ этомъ потокѣ и не быть смытымъ и задавленнымъ имъ, нужно было обладать желѣзной устойчивостью, крѣпостью мускуловъ и мышцъ и крѣпостью нервовъ. Тотъ, кто чувствуетъ себя слабымъ, ненавидитъ эту грубую силу жизненнаго потока, потому что видитъ въ ней для себя вѣчную угрозу уничтоженія, униженія и страданія. Боясь и ненавидя жизнь, герой Мопассана боится и ненавидитъ и всѣ формы ея уклада. Онъ не можетъ видѣть вывѣсокъ конторъ, магазиновъ, банковъ, судовъ и больницъ, слышать грохота трудового уличнаго движенія, свистки вокзаловъ и фабрикъ, трескъ

колесъ по мостовой... Все это говорить о томъ потокѣ существованія, въ которомъ кипитъ суровая борьба за жизнь, гдѣ слышатся стоны раздавленныхъ и погибающихъ и крики безжалостнаго торжества побѣдителей.

Кто знаетъ? Быть можетъ, мопассановскій священникъ и не такъ ужъ ненормаленъ, какъ намъ кажется. Такъ называемое здоровое человѣческое счастье, которымъ огромное большинство, яростно добившись его, эгоистично и бездушно наслаждается въ виду цѣлыхъ потоковъ крови и невыносимыхъ пытокъ другихъ, для этого больного человѣка невыносимо. Замкнуться въ мірокъ своего счастья, когда вокругъ доносятся крики и стоны—это выше его силъ.—Я не могу быть безжалостнымъ, — скажетъ онъ. Ухо его слишкомъ внимательно къ стонамъ, а глазъ слишкомъ зорокъ къ видамъ страданія. Но эта острота воспріимчивости самой силой своей парализуетъ его волю. Онъ можетъ только прижаться къ стѣнѣ. Онъ боится жизни и ненавидитъ жизнь.

Если бы къ этой силѣ „священной“ ненависти и къ этой остротѣ воспріятій придать живую энергію и волю, вышелъ бы убѣжденный и стойкій поборникъ идей свободы и справедливости.

Кромѣ Мопассана, въ такой объективной формѣ рассказъ о героѣ-носителѣ этого чувства мы находимъ еще у Чехова, Альф. Додэ, Леонида Андреева, М. Горькаго... Но зато безконечной вереницей развертывается фаланга художниковъ, у которыхъ страхъ жизни, именно тотъ страхъ жизни, о которомъ мы говорили, рисуется не какъ характерная черта героя, но сквозитъ непосредственно въ ихъ страницахъ, какъ отраженіе ихъ настроеній, ихъ жизнеощущенія, какъ личная субъективная черта автора.

Обратимся къ нѣсколькимъ вещамъ перваго рода.

Какъ на самыя характерныя въ этомъ отношеніи вещи у Чехова, можно указать на „Случай изъ практики“, „По дѣламъ службы“ и „Палата № 6“. Въ первомъ рассказѣ тоскливыя жалобы больной обладательницы завода и ея придавленное, испуганное уныніе заставляютъ рассказчика ночью во дворѣ притихшаго завода символизировать объектъ ея испуга—эту грубую, грязную, несправедливую и жестокую жизнь въ образѣ „дьявола“. Въ рассказѣ „По дѣламъ службы“ передъ рассказчикомъ въ непогодную грозовую ночь, въ засы-

панной снѣгомъ дереvушкѣ проходятъ тѣни погибшаго и погибающаго въ этомъ ужасѣ, нуждѣ, въ этой оброшенности, въ холодѣ, убожествѣ и униженіи — лѣсначаго и сотскаго. Они окружены вѣяньемъ какого-то мистическаго ужаса и въ ихъ однообразной пѣснѣ: „мы идемъ, мы идемъ, мы идемъ“... слышится глухая покорность измученныхъ... И всю ночь угнеталь рассказчика этотъ кошмаръ страданія и несправедливости и онъ какъ бы глядитъ полными испуга глазами въ эту бездну тоски, оттѣняемую еще болѣе параллелью со „станомъ ликующихъ“. Въ „Палатѣ № 6“ съ первыхъ строкъ передъ нами рисуется фигура человѣка, которымъ все болѣе завладѣваетъ манія страха, приведшая его въ палату № 6. Но монологи этого сумасшедшаго ярки, правдивы, мѣтки, мы считаемся съ ними, какъ съ художественнымъ обличеніемъ жизни, и, значитъ, передъ нами не только больной и его страхъ жизни, не только навязчивая идея человѣка, окончательно порвавшаго связь съ дѣйствительнымъ міромъ.

У Леон. Андреева есть поразительно мѣткій въ этомъ отношеніи рассказъ — „Въ подвалѣ“, гдѣ описываются ощущенія человѣка, съ ужасомъ видящаго конецъ темной, тихой и сонной ночи и начало дня, пробуждающаго ту жизнь, передъ которой онъ въ тоскѣ и ужасѣ замираетъ; онъ хотѣлъ бы спать и спать, никогда не просыпаться, чтобы не встрѣчаться своимъ взглядомъ съ холоднымъ и гнетущимъ взглядомъ сѣраго, назойливаго дня.

Ужасъ жизни носятъ въ себѣ юный герой рассказа „Въ туманѣ“, „Василій Өивейскій“, герой „Призраковъ“, „Краснаго смѣха“ и Лунцъ въ драмѣ „Къ звѣздамъ“.

У Горькаго въ „Дѣтяхъ солнца“ — Лиза — живое олицетвореніе страха жизни.

У Додэ — его Жакъ и его „маленькій человѣкъ“ — бьютъ по нервамъ именно этой особенностью чувствъ героевъ.

Лиза у Горькаго такъ же, какъ и Лунцъ у Андреева когда-то видѣли ужасы еврейскаго погрома, сопровождаемаго тѣми неистовыми звѣрствами, которыя совершались у насъ въ реальности въ этотъ послѣдній годъ. Имъ, мягкимъ, чуткимъ и болѣзненно - впечатлительнымъ, пришлось лицомъ къ лицу столкнуться съ такими кошмарными проявленіями бѣшеной свирѣпости человѣка. Вокругъ себя они видѣли кровь, насиліе, муки, ужасъ страданія и ужасъ торжествующей жи-

вотности... Если въ жизни оказываются возможными такіа вещи, то что же такое жизнь? Вотъ гдѣ начало ужаса жизни.

То, что отражаетъ А. Додэ въ своихъ романахъ, блѣднѣетъ передъ развернувшимися теперь страницами жизни. Но тема, по существу, одна. И герои двухъ названныхъ романовъ, извѣдавшіе на своей мягкой и впечатлительной душѣ грубые удары жизни, съ тѣмъ же страхомъ и съ тою же тоской глядятъ въ ея даль.

Гораздо большій матеріалъ окажется передъ нами, когда мы обратимся не къ отдѣльнымъ героямъ художниковъ, а къ ихъ творчеству вообще, въ которомъ чаще всего помимо воли и сознанія автора отражается указанный нами характеръ жизнеощущенія, какъ прямой результатъ особенностей ихъ психического уклада.

Почему мы останавливаемся такъ часто на примѣрахъ, взятыхъ изъ области художественной литературы?

Прежде всего потому, что именно характерность и обиліе этихъ примѣровъ указываютъ на то, какое огромное значеніе имѣетъ указанная тема въ жизни. Литература, какъ отраженіе ея, даетъ вѣрный показатель этого значенія. Кромѣ того, разнообразіе и масса характерныхъ деталей и особенностей того матеріала, который представляетъ намъ художественная литература, даетъ возможность шире охватить самое понятіе страха жизни, глубже проникнуть въ него и разглядѣть всѣ тѣ оттѣнки и частности его реализаціи въ жизни, которые увидѣть можно только въ непосредственной дѣйствительности и только чуткимъ взглядомъ художника-психолога. Сухая и сжатая формула, какъ результатъ теоретическихъ выкладокъ, удовлетворить, конечно, не можетъ. Лирики, беллетристы, философы, мистики, психологи приходятъ на помощь и ярко иллюстрируютъ нашу тему. Ихъ творчество для насъ тотъ живой матеріалъ, посредствомъ котораго наглядно демонстрируется указанная идея въ ея разнообразныхъ и индивидуальныхъ жизненныхъ воплощеніяхъ.

Вотъ почему мы переходимъ къ бѣглому обзору того драгоценнѣйшаго въ психологическомъ и обще-жизненномъ значеніи матеріала, который самъ по себѣ — въ свѣтѣ затронутой нами темы о страхѣ жизни — даетъ любопытнѣйшую задачу для психологической работы.

Этот обзоръ, расширивъ содержаніе темы и углубивъ его чисто-жизненное значеніе, даетъ возможность перейти къ тѣмъ общимъ условіямъ существованія, которыя создаютъ или психическую искривленность, что-то вродѣ горба, угнетающаго умъ и волю, или же наоборотъ, сильную жизнеспособность и общую здоровую и живую устойчивость.

II.

Въ области литературныхъ примѣровъ передъ нами прежде всего встаетъ цѣлый рядъ фигуръ крупныхъ поэтовъ и художниковъ, отмѣченныхъ яркой печатью страха жизни, все творчество которыхъ носитъ неизгладимый его отпечатокъ и проникнуто совершенно особеннымъ оттѣнкомъ болѣзненной красоты. Эти поэты, краткую характеристику которыхъ мы здѣсь намѣрены сдѣлать, цѣликомъ отражаютъ всѣ характернѣйшія черты носителей развиваемой темы. За ними идутъ тѣ, которые стоятъ на половинѣ пути между ними и такъ называемой здоровой частью человѣчества, отличаясь той же силой воспріятій, впечатлительности и духовнаго горѣнія, но сохраняющіе также живую энергію, способность борьбы и вдохновеніе этой героической самоотверженной борьбы; у нихъ не парализована „воля къ жизни“ и они бросаются въ самую гущу ея для отчаянной борьбы. Наконецъ, третья группа — болѣе спокойные и уравновѣшенные художники, у которыхъ только лиризмъ жалости и скорби, но нѣтъ такого трагизма отчаянія и ужаса.

Такіе же оттѣнки болѣе или менѣе полнаго захвата идеей страха жизни находимъ мы и въ широкихъ кругахъ человѣчества вообще. Здѣсь какъ бы три ступени, причемъ за первой начинается уже та область существованія, которая непосредственно примыкаетъ къ лечебницамъ для душевно-больныхъ и является совершенно оторванной отъ реальной дѣйствительности. Но уже первая ступень отъ нея вводитъ въ эту реальность; стоящіе на ней обогащаютъ напряженіемъ своего мозга и образами своей фантазіи ту сокровищницу всемірнаго творчества, изъ которой питается все человѣчество. Впрочемъ, по отношенію къ нимъ еще употребляется выраженіе — болѣзнен-

ность. Но уже представители второй категоріи, мученики и энтузіасты, пользуются почти благоговѣйнымъ уваженіемъ и любовью наиболѣе благородной части человѣчества. Это лишній разъ подтверждаетъ ломбровскую мысль о томъ небольшомъ разстояніи, которымъ отдѣляются высочайшія вершины человѣческаго духа отъ тяжелыхъ безднъ его паденія и разслабленности.

Цѣлый рядъ поэтовъ, беллетристовъ и драматурговъ стоитъ на той первой ступени, которая характеризуется самой крайней степенью болѣзненности творчества, цѣликомъ отражающаго идею жизнебоязни. По преимуществу—это представители старой и новой школы нео-романтизма, демонизма, мистицизма, съ ихъ отвѣтвленіями въ видѣ декаданса, символизма и пр. Но есть въ ряду ихъ и поэты старыхъ эпохъ, когда еще не существовало школъ и направленій, когда поэтъ оставался самимъ собою, въ предѣлахъ индивидуальныхъ идей и стремленій. Впрочемъ, для насъ всѣ литературныя школы и теченія не имѣютъ никакого значенія по той простой причинѣ, что мы будемъ останавливаться лишь надъ творчествомъ истинныхъ поэтовъ, творившихъ въ соотвѣтствіи не съ принадлежностью къ той или иной школѣ, а съ индивидуальными переживаніями. Намъ важно живое, ярко отраженное чувство жизни поэта, а, слѣдовательно, намъ важна прежде всего цѣликомъ отраженная въ творествѣ его личность, его внутреннее я. Оно намъ скажетъ, какъ поэтъ относился къ жизни. какъ онъ чувствовалъ ее.

Перейдемъ же къ этой разнообразной вереницѣ художниковъ. *Дж. Леопарди*. Итальянскій поэтъ пессимизма (1798—1837). Этотъ поэтъ съ трогательной нѣжностью описывалъ красоту жизни: лѣтній разсвѣтъ, весеннія травы, покой созерцательнаго одиночества. Но у того же Леопарди есть цѣлыя поэмы, говорящія о скорби, о позорѣ, о злѣ, объ ужасѣ жизни. Этотъ поэтъ могъ говорить о тоскѣ и гнетѣ, глядя не вокругъ себя, а на себя. Онъ былъ грубо и тяжело обдѣленъ жизнью. Его тѣло искривилъ внушающій страхъ и отвращеніе горбъ; его организмъ былъ разслабленъ, вялъ и болѣзненъ. И въ то же время горбатаго философа и поэта одолѣвала стихійная жажда жизни, бѣшеное желаніе любви, жизненной полноты, гармоніи, красоты, наслажденія... До какой силы это должно было доводить безумную тоску

поэта, можно судить по его лирическимъ и философскимъ страницамъ, отражавшимъ ужасъ человѣка, мощная и жаждущая жизни душа котораго заключена была въ горбатое, рахитическое, безобразное тѣло и медленно слабѣла и изнывала подъ каменнымъ гнетомъ, смѣняя бѣшенство и возмущеніе на пассивный ужасъ... Желанье смерти стало преобладающимъ мотивомъ:

Миръ—грязь.
Въ отчаяньи навѣки успокойся:
Намъ ничего судьбою, кромѣ смерти,
Не суждено.

Судьба окружила поэта полной трагической безнадежностью. Вокругъ были—нужда, униженія, политическій гнетъ, царство насилія и неправды. Въ себѣ—бесиліе и озлобленіе. Ни эгоистическому личному счастью, ни мужественной борьбѣ поэтъ не могъ отдаться. Онъ былъ безсиленъ для всѣхъ проявленій непосредственной активности, для борьбы. Только у письменнаго стола мозгъ его лихорадочно работалъ надъ темами, приносимыми ощущеніями личной жизни. Душу его окутывала тоска, а бесиліе и пассивность только увеличивали, только углубляли ее. Въ стихахъ его — напряженный крикъ тоски, живое, обнаженное чувство муки и ужаса, жажда покоя, уединенія, отдыха... А въ философскихъ, музыкально и сильно написанныхъ страницахъ—стройная теорія мірового зла, предопредѣляющаго для человѣка путь страданій и безсильнаго страха, обрывающійся смертью.

Жизнь и творчество Леопарди—самое лучшее доказательство полной и несомнѣнной реальности — чувства страха жизни. Но, къ сожалѣнію, есть очень много и другихъ доказательствъ.

Новалисъ (1762—1801). Одинъ изъ вождей германскаго романтизма. Онъ рано умеръ, оставивъ послѣ себя нѣсколько книгъ лирики, художественной прозы и мистической философіи. Онъ былъ одинъ изъ наиболѣе самостоятельныхъ романтиковъ-поэтовъ своего времени. Обильно бросавшіяся имъ философскія и поэтическія темы разрабатывались еще долго послѣ него. Творчествомъ Новалиса питался не одинъ европейскій поэтъ. Въ чемъ сказалось у Новалиса чувство страха жизни? Былъ ли онъ пессимистъ?.. Нѣтъ, въ каждой его стро-

къ—стремленіе обнять, отразить мистическую полноту радостнаго и таинственнаго существованія міра. Романтическая поэзія Новалиса—воплощенное стремленіе, и цѣль его символизировалась въ образѣ Голубого цвѣтка... Усиліемъ мозга и вдохновеніемъ Новалисъ думалъ раскрыть человѣческому сознанію все непостижимое міра и такимъ путемъ провести человѣка въ гармоническое отношеніе къ тому началу тайны, загадки, тьмы, которое вѣетъ въ душу ужасомъ непознанной и враждебной силы. Поскольку Новалисъ былъ романтикъ (а творчество и жизнь его всецѣло опредѣляются романтизмомъ), постольку онъ и сознаніемъ, и чувствомъ долженъ былъ признавать существованіе этой грозной и стихійной силы. И душа лирика отражала это чувство, окруженное смутнымъ и темнымъ страхомъ. Оно особенно ярко излилось тогда, когда Новалисъ болѣзненно-сильно пораженъ былъ смертью любимой дѣвушки и, очутившись въ глубокомъ уединеніи, внезапно почувствовалъ ужасъ дня, ужасъ обычнаго, дневнаго человѣческаго существованія и инстинктивно обратился за спасеніемъ отъ этого тревожащаго и болѣзненно-волнующаго его чувства —къ покою, тишинѣ, пустынности и мраку ночи, напоминающей отдыхъ смерти. Тогда Новалисъ написалъ знаменитые „Гимны ночи“. Въ нихъ прославляется ночь, потому что въ ней—покой отъ жизни, а жизнь для поэта исполнена темнаго, мистическаго страха. Ночь подобна смерти и къ смерти также обращается взглядъ поэта; смерть ему кажется легче и отраднѣй жизни, онъ прославляетъ смерть и отворачивается отъ жизни.

Почему? Была ли жизнь Новалиса грубой, тяжелой и унижительной? Новалисъ былъ красивъ рѣдкой артистической красотой, полной женственнаго, мягкаго изящества. У него былъ высокій, прозрачно-чистый лобъ, ярко сіявшіе глаза, нѣжныя и одухотворенныя руки. Онъ былъ богатъ, рано получилъ извѣстность, былъ чутокъ къ красотѣ, любилъ природу, музыку, философію, поэзію. Но, быть можетъ, именно потому, что у него была такая чуткая дѣтски - впечатлительная и музыкальная организація, немного родственная Шелли, онъ чувствовалъ разладъ между собою и жизнью, и въ этомъ прославленіи ночи и смерти, въ этомъ стремленіи уйти подъ защиту ихъ чувствуется боязнь, чувствуется страхъ жизни.

Оскаръ Уайльдъ. Этотъ блестящій денди лондон-

скаго артистическаго міра въ первые годы своей головокружительной извѣстности не зналъ ничего, подобнаго страху жизни. Всѣ силы таланта, ума, воли направлены у него были на созданіе яркой, полной музыки, красоты, изящной роскоши и своеобразія жизни. Богомъ Уайльда была красота, но красота не вообще, а лишь та, которая носитъ индивидуальный отпечатокъ его таланта, воли, ума, вдохновенія. Изъ своей жизни Уайльдъ дѣлалъ что-то вродѣ поэмы, окружая себя артистической роскошью и наполняя эту обстановку изысканнѣйшимъ очарованіемъ человѣческаго творчества. Передъ Уайльдомъ былъ ослѣпительно яркій свѣтъ, и тѣмъ ужаснѣй, тѣмъ чернѣй показалась ему наступившая тьма. Жизненный калейдоскопъ повернулся неожиданной стороной, на смѣну праздника цвѣтовъ, поэзіи вдохновенія, творчества, упоенія силой и славой явилась каторга. Передъ Уайльдомъ раскрылся весь ужасъ жизни.

Этотъ ужасъ отраженъ въ его послѣдней книгѣ „De profundis“. Передъ читателемъ—тяжелое зрѣлище придавленной, угнетенной души, словно зачарованной пытками и злобой жизни, отъ которой она не отводитъ испуганныхъ глазъ. Сломить Уайльда, его блестящую жизнерадостность, его гибкую волю могла только каторга, только безчеловѣчное насилие и самый дикій ужасъ жизни. „Баллада Редингской тюрьмы“—сплошной крикъ такого ужаса, нависшаго, какъ глухой кошмаръ, надъ обезсиленной душой поэта.

Бодлеръ (1821—1867). Какъ и Оскаръ Уайльдъ, Бодлеръ сдѣлалъ своимъ культомъ красоту, утонченное изящество и экзотическую пряность и остроту чувствъ и переживаній. Но рѣзкимъ отличіемъ его служить то, что онъ, будучи эстетомъ и страстнымъ поклонникомъ красоты, не былъ, какъ Уайльдъ, слѣпъ и глухъ къ безднамъ, ужасамъ и всему темному и грязному жизни. Наоборотъ, утонченный, изящный, своеобразно-красивый художникъ по какой-то странной особенности организаціи, именно на грязь, именно на ужасы нужды, пороковъ, бѣдности, насилій, нравственныхъ паденій и безобразій смотрѣлъ широко открытыми, задумчивыми, страдающими глазами. И творчество его было насквозь пронизано дисгармоніей красоты и зла въ мірѣ, Чѣмъ ярче и мучительнѣй горѣлъ онъ желаніями красоты, свѣта, музыки, тѣмъ съ большимъ вниманіемъ и пытливостью

вглядывался онъ въ окружающій міръ сѣрыхъ и тусклыхъ будень, въ жалкое и унижительное существованіе человѣческихъ массъ, кишачихъ въ рабочихъ кварталахъ, въ трущобахъ нищеты и въ дворцахъ разврата. Зоркій и проникновенный взглядъ художника поэта съ безпощадной правдивостью вскрывалъ для себя психологію нищаго, бродяги, проститутки, пьяницы, игрока, бездомнаго скитальца, голодающей старухи, безпризорныхъ дѣтей... Онъ отражалъ полную унынія и безпросвѣтнаго отчаянія атмосферу этого существованія; туманный и зловонный воздухъ, печальные огни фонарей, тоскливые, хватающіе за душу свистки локомотивовъ и гудки фабрикъ, вереницы блѣдныхъ, истощенныхъ рабочихъ, яркій свѣтъ позорныхъ домовъ на увядшихъ, покрытыхъ бѣлилами лицахъ... Какой страшный міръ отталкивающего безобразія и отчаянія!.. Онъ отраженъ чеканными пластическими строфами Бодлера, и въ нихъ вы чувствуете почти мистическій ужасъ поэта передъ жизнью.

Его книга „Цвѣты зла“ — лирическое отраженіе тѣхъ кошмаровъ, которыми жизнь преслѣдовала душу поэта. Жизнь—кошмаръ, скажетъ каждый, прочитавшій эту книгу. Мы перечислили то, надъ чѣмъ останавливался взглядъ Бодлера, но самое важное ощущеніе смутнаго ужаса жизни, сквозь которое рисуется все это и такое настроеніе ярко бьетъ отъ стиховъ поэта. У Бодлера мы находимъ полную теорію жизни-боязни. Установивъ, какъ отправную точку, невыносимость кошмарно-грубой, мучительной жизни для нѣжной и хрупкой души поэта, Бодлеръ даетъ ключъ къ спасенію отъ жизни. Это спасеніе заключается: 1) въ одиночествѣ, 2) въ опьяненіи.

„Повернуть два раза ключъ въ замкъ своей двери“, замыкая себя отъ всего міра, оставаясь наединѣ съ самимъ собою,—вотъ средство къ успокоенію, къ отрадѣ, къ необходимой для души тишинѣ и одиночеству.

Но одного одиночества мало. Нужно наполнить его. Чѣмъ?..

— „Виномъ, поэзіей или добродѣтелью, по вашему выбору. Опьяняйтесь. И если иногда на ступеняхъ дворца или на зеленой травѣ у оврага или въ мертвомъ молчаніи комнаты вы проснетесь, то спросите у вѣтра, волны, звѣздъ, птицъ —у всего, и всѣ вамъ отвѣтятъ: наступилъ часъ опьяненія,

чтобы не быть измученнымъ рабомъ времени... опьяняйтесь безпрестанно виномъ или поэзіей, по вашему усмотрѣнію“ („Petites poèmes en prose“).

Бодлеръ или уходилъ отъ жизни въ грезы, или рисовалъ жизнь съ зловѣщей яркостью, выпуклостью, какъ, напр., въ одномъ стихотвореніи, разложившійся трупъ лошади, кишачій червями. А между тѣмъ тотъ же Бодлеръ, который задачей своего изображенія сдѣлалъ вырастающіе на ядовитой почвѣ жизненныхъ болотъ и пропастей цвѣты зла, обладалъ дѣтски-непосредственной любовью къ людямъ, къ жизни, ко всему замученному и задавленному. Съ какой трогательной нѣжностью, съ какимъ мучительнымъ состраданіемъ описывалъ онъ одинокихъ, дряхлыхъ старухъ, болѣзненныхъ, мечтательныхъ дѣтей, жертвъ грубаго или позорнаго уклада жизни, нужды, порока, жестокости. И сквозь художественный рисунокъ описанія сквозитъ чувство отвращенія и страха автора, какъ будто однимъ холоднымъ описаніемъ онъ говоритъ: смотрите, какъ ужасна жизнь, на что обречена въ ней человѣческая душа.

А человѣкъ съ еще меньшей нервной и вообще физической устойчивостью—*Эдгаръ По* (1800—1849), къ которому Бодлеръ чувствовалъ величайшее тяготѣніе и любовь, какъ къ родственному себѣ по духовному складу поэту, обнаружилъ большую силу самоутвержденія, быть можетъ, потому, что почти всецѣло отдавался рекомендованному Бодлеромъ средству спасенія отъ жизни—забвенію.

Ни одинъ изъ художниковъ романтизма, мистики и символизма не умѣлъ такъ ярко, съ такой страстной увлекательностью, а главное, такъ самостоятельно и своеобразно грезить, какъ Э. По. Онъ наполнялъ свои грезы реальными подробностями того существованія, въ которомъ все преобразено удивительной силой новой, принесенной въ міръ поэтомъ, красоты. Быть можетъ, на созданныхъ По образахъ отразился отпечатокъ особыхъ опіуматическихъ видѣній и галлюцинацій; но страдавшихъ пристрастіемъ къ наркозу было много, а такой фантастической красоты его дворцовъ, его цвѣтовъ, его мистически-сильныхъ волей женщинъ, его пейзажей, его украшеній комнатъ нельзя найти ни у кого, кромѣ По. Какое бы вліяніе на творчество этого поэта ни оказало пристрастіе къ возбуждающимъ средствамъ, но своеобразие его образовъ,

его поэзіи обусловлено, конечно, личными чертами нѣжнаго экзотическаго его дарованія. Огромнымъ напряженіемъ творческой фантазіи онъ достигалъ того, что его поэтически-красочныя и пышныя галлюцинаціи получали художественную реализацію на бумагѣ, такъ что до насъ какъ бы доносится вѣяніе душистаго воздуха тѣхъ садовъ, гдѣ гуляютъ его героини Лигейя и Морелла и мы чувствуемъ абсолютно-чуждое нашей повседневной дѣйствительности вѣяніе тихаго и мистически-загадочнаго міра, гдѣ все одухотворено до послѣдняго камня или травинки и все приведено въ невидимое соотвѣтствіе съ творческой волей человѣка.

Жалкій, оборванный, голодающій алкоголикъ, выброшенный на улицу за неплатежъ за квартиру, Эдгаръ По въ этомъ мірѣ былъ тѣмъ, кто живетъ въ сказочно-пышномъ дворцѣ, въ обстановкѣ, созданной артистическимъ вкусомъ художника, среди старинныхъ мавританскихъ ковровъ, издѣлій японской художественной фантазіи, окруженной причудливой игрой свѣтотѣни на оживающихъ при этой игрѣ изображенныхъ на стѣнахъ чудовищахъ, среди мѣрнаго колыханія тяжелыхъ гардинъ и шторъ изъ дорогихъ и прекрасныхъ тканей, съ окнами въ сказочно-причудливый и могуче-разросшійся садъ... И все это напоено дыханіемъ жизни женщины-цвѣтка, одухотвореннаго и музыкально-прекраснаго, которую безумно и мучительно любитъ поэтъ. И надъ всѣмъ этимъ—вѣяніе огромной, вѣчной, до насъ существовавшей и послѣ насъ остающейся Тайны, которая чувствуется въ таящейся въ самой жизни смерти.

Въ эти поэмы-галлюцинаціи уходилъ отъ жизни, дерзко и смѣло По. Онъ зналъ ужасъ жизни, онъ любилъ заглядывать ему въ глаза и любилъ съ лихорадочной силой рисовать его. Вѣдь Э. По и извѣстенъ, какъ художникъ страха. И дѣйствительно, никто до него не зналъ тайнъ искусства поднять отъ ужаса волосы на головѣ кошмарнымъ бредомъ тѣхъ фантазій, которыя рождалъ въ немъ страхъ жизни. Но онъ не корчился отъ муки нервнаго, переходящаго всѣ границы выносливости, напряженія; онъ еще искусственно усиливалъ его, какъ будто страданіе страха доставляло ему какое-то утонченное болѣзненное наслажденіе... И здѣсь-то мы приходимъ къ чертѣ близости Э. По съ *Ө. М. Достоевскимъ*.

Но прежде, чѣмъ мы перейдемъ къ послѣднему, укажемъ

на поэму Э. По „Nevermore“, — „Воронъ“, гдѣ основной мотивъ—темное, какъ окружающая поэта ночь, чувство страха передъ загадочной, безжалостной, безмолвной жизнью, отвѣчающей вѣщими криками ворона на всѣ стремленія и желанія—Nevermore! никогда... Въ „Красной маскѣ“, „Амонтильядо“, „Черномъ котѣ“—всюду безуміе лихорадочнаго, стихійнаго, сковывающаго умъ и сознание страха.

Откуда этотъ страхъ? Что онъ такое? Этотъ страхъ отдѣлился изъ жизни, вѣрнѣе, онъ слить съ жизнью, онъ, какъ воздухъ, неразрывно окружаетъ насъ. Художникъ-По, отражая жизнь, рисовалъ ужасъ. Поэтъ-По спасался отъ нея въ цвѣтушихъ и экзотическихъ грезахъ.

Въ этомъ бѣгломъ обзорѣ насъ всюду встрѣчаетъ ужасъ человѣка передъ жизнью. За броней „Религии страданія“, за оплотомъ этого ученія у Достоевскаго ярко чувствуется тотъ же огромный, полу-истерическій, кошмарный страхъ жизни. Достоевскій тоже искалъ спасенія отъ жизни и нашель его въ своемъ ученіи о добрѣ и злѣ.

Достоевскій былъ на каторгѣ, а также находился лицомъ къ лицу съ ожидавшей его смертной казнью. Это ужъ одно могло безвозвратно нарушить его психическое равновѣсіе и дать представленіе о кошмарахъ жизни. Здѣсь чувствуется соблазнъ именно отсюда вывести всѣ позднѣйшіе философскіе и религіозные мотивы Достоевскаго, основа которыхъ, какъ это съ полной ясностью раскрывается въ монологахъ Ивана Карамазова,—именно болѣзненно обостренная воспримчивость къ человѣческимъ страданіямъ и тотъ протестъ („бунтъ“—по терминологіи автора) во имя него противъ самого Бога и всѣхъ условій существованія, который и разрѣшился религіей страданія. Но самое внѣшнее знакомство съ литературной дѣятельностью Достоевскаго уничтожаетъ этотъ соблазнъ. Въ двухъ большихъ повѣстяхъ, которыми шумно началась писательская работа автора, въ повѣстяхъ, наиболѣе характерныхъ для перваго періода его творчества, „Бѣдные люди“ и „Двойникъ“, мы находимъ яркое воплощеніе занимающей насъ темы, вокругъ которой какъ бы нарочно сконцентрированы всѣ усилія художника.

Макаръ Дѣвушкинъ въ „Бѣдныхъ людяхъ“ и въ особенности чиновникъ Голядкинъ въ „Двойникѣ“ — это такое жестоко-реалистическое воспроизведеніе носителя жизненнаго

страха, которому трудно подыскать равнаго въ обще-европейской литературѣ, если только позабыть еще одно такой же силы воспроизведеніе — гоголевскаго Акакія Акакіевича въ „Шинели“.

И Гоголь, и Достоевскій для воплощенія этой идеи страха жизни брали русскаго мелкаго чиновника, своего современника, въ которомъ черезъ десятки поколѣній отложился этотъ смутный вошедшій въ плоть и кровь, ставшій второй натурой страхъ передъ грозными силами жизни, реализовавшимися для нихъ въ обликахъ столоначальниковъ или правителей канцелярій. Сквозь оболочку юмора передъ нами та же трагедія столкновенія безсильной человѣческой души со стихіей-фатумомъ, на которой останавливались еще древніе греки. Великіе наши реалисты прошлыхъ дней взяли человѣка, облеченнаго въ ветхій вицъ-мундиръ, и прослѣдили своеобразное отраженіе вѣчнаго страха жизни на его чиновнической, изуродованной психикѣ... Здѣсь еще больше трепета, нервной дрожи, судорожной искривленности, чѣмъ гдѣ бы то ни было. И для насъ интересно въ высшей степени то, что юноша-Достоевскій узнавшій такъ недавно прелесть славы, шумъ успѣха, торжество творческой силы, до каторги, до ужасовъ и мукъ ея, — съ пытливостью психолога, но также и съ жаднымъ вниманіемъ человѣка, лично заинтересованнаго въ своей психологической задачѣ, слѣдитъ за судьбой и приключеньями Голядкина, въ которомъ, ясно для насъ, символизируется жизненный ужасъ, трепеть передъ тьмой, бездной жизни... Здѣсь — всѣ оттѣнки душевнаго состоянія, названнаго нами жизнебоязнью. Достоевскій ихъ знаетъ и тщательно прослѣживаетъ ихъ отраженіе на своемъ героѣ. Ясно, что для начинающаго художника страхъ жизни — уже та огромной важности проблема, которую онъ ставитъ передъ собой, которую прежде всего хочетъ разрѣшить. Ее, эту проблему, Достоевскій носилъ въ себѣ еще съ юности и уже конечно могъ сдѣлать объектомъ своего творчества только потому, что она была въ немъ не одной лишь отвлеченной, сухой идеей, но яркимъ и сильнымъ ощущеніемъ.

Дальнѣйшая судьба Достоевскаго только дала послѣдовательный ходъ развитію этой идеи. Художникъ былъ выведенъ изъ затворничества рабочаго кабинета и брошенъ въ страшный омутъ непосредственной жизни... Каторга... Каторга нѣ-

сколько десятковъ лѣтъ назадъ. Плеть жизни заходила по окровавленной изстрадавшейся душѣ художника, и онъ весь замеръ, весь сосредоточился на одной идеѣ, идеѣ страданія.

Обликъ Христа, спасавшаго міръ страданіями, сталъ на пути Достоевскаго. Изъ всего, что звучало въ нестройномъ хорѣ человѣческаго существованія, сильнѣй всего для автора „Двойника“ былъ стонъ муки. Его слухъ открытъ былъ только для него. И этотъ стонъ муки сталъ исходной точкой всѣхъ мыслей, стремленій и идей Достоевскаго. Онъ пришелъ къ теоріи о страданіи, какъ орудіи всемірнаго спасенія человѣчества. Гигантское самоутвержденіе человѣческаго я, человѣческаго разума и духа въ огнѣ самыхъ безумныхъ страданій, въ пыткѣ глубочайшаго униженія—вотъ путь къ побѣдѣ. Это то самоутвержденіе свѣтлой и могучей воли, которое пытался представить на полотнѣ художникъ Н. Н. Ге, нарисовавъ Христа въ ужасномъ, растерзанномъ видѣ вставшаго изъ - подъ плетей и глядящаго на весь міръ и на своихъ палачей все тѣми же глазами мудрости, печали и любви.

Замѣчу кстати, что, говоря о Достоевскомъ, я имѣю въ виду его исключительную художественную работу, болѣе цѣльно и ясно рисующую его личность, чѣмъ работа партійнаго публициста.

Но и въ новой роли учителя, провозвѣстника истины о побѣдѣ, Достоевскій часто останавливался надъ отраженіемъ обнаженнаго, болѣзненнаго страха жизни, глубоко засѣвшаго въ его душѣ. Вся борьба, всѣ теоріи его объясняются именно этимъ страхомъ. Сплошной кошмаръ, бессмысленный и мучительный, рисуетъ онъ въ „Преступленіи и наказаніи“; въ галлюцинаціяхъ кн. Мышкина передъ припадкомъ эпилепсіи („Идіотъ“) чувствуется вѣяніе мистически - темнаго страха жизни. Отвратительная гниль жизни, рисуемая въ образѣ старика Карамазова и другихъ, говоритъ о томъ же чувствѣ. Въ болѣзненности, въ надрывѣ, въ истеричности тона, въ замыслахъ работъ, въ чертахъ психики героевъ, въ ихъ жизнеощущеніи—всюду передъ нами драма мучительной неприспособленности къ жизни, разлада съ нею и ужаса передъ нею...

Совершенно своеобразна въ этомъ отношеніи исторія жизни и творчества *Н. В. Гоголя*. Мы уже упоминали о его рассказѣ „Шинель“; въ немъ была сдѣлана единственная по-

пытка объективировать идеи страха жизни въ лицѣ того выработаннаго русской дѣйствительностью чиновника, которымъ заинтересовался и Достоевскій. Но всѣ остальные произведенія Гоголя въ періодѣ его художественнаго расцвѣта этой темы не могли касаться по самому своему характеру. Здѣсь, въ этомъ чисто-реалистическомъ, художественно - сатирическомъ творествѣ съ безпощадной яркостью и полнотой воссоздавалась рукой художника та бездонная пошлость, мертвенная скудость, наводящая тоску и глухую скуку мелочность и будничность жизни, передъ которой, въ концѣ концовъ, почувствовалъ болѣзненный ужасъ самъ художникъ. Еще въ „Ссорѣ Ив. Ив. съ Ив. Никиф.“ онъ, нарисовавъ этотъ мірокъ обывательской безпросвѣтной пошлости, кончаетъ восклицаніемъ: „Скучно на этомъ свѣтѣ жить, господа“. Но затѣмъ специфическій Гоголевскій даръ, отмѣченный уже Пушкинымъ, — даръ во всѣхъ деталяхъ, во всей жизненной полнотѣ и рельефности рисовать пошлость, подмѣчая ни для кого незамѣтные ея оттѣнки, специализируясь на ней, вѣчно дыша ея отравленнымъ воздухомъ, сдѣлалъ художника своей жертвой. Объектъ тонкаго и яркаго воспроизведенія—пошлость, въ глазахъ почти исключительно занятаго ею художника, выросла до громадныхъ размѣровъ, такъ что заслонила собой все остальное въ жизни. И вотъ совершается мучительная трагедія художника - мистика. Утрачивая первоначальныя цѣли, путь, къ которымъ велъ черезъ такую художественную сатиру, подавленный своимъ же собственнымъ воспроизведеніемъ этой колоссальной грубой, тупой, злобной, мелочной, убивающей душу и сознаніе жизни, Гоголь, съ уже расшатанными нервами, съ ослабѣвшей моральной устойчивостью, не выдержалъ своей роли, не выполнилъ до конца труда и бросился бѣжать отъ жизни, спасаясь въ какомъ-то бредовомъ, лихорадочномъ мистицизмѣ. Вѣнецъ творчества его—„Мертвыя души“ были поэмой (такъ назвалъ книгу самъ Гоголь) „безсмертной“ и великой человѣческой пошлости. И третью часть этой поэмы Гоголь *сжегъ*. Его мистицизмъ созрѣлъ на почвѣ „страха жизни“. Но въ противоположность всѣмъ остальнымъ художникамъ Гоголь чувствовалъ ужасъ не передъ какими-либо чудовищными кошмарами жизни, вродѣ тюрьмы, каторги, убійствъ, болѣзней, голода, насилій, безобразій, страданій, а передъ однообразнымъ болотомъ жизненныхъ буденъ.

Вслѣдъ за этими жертвами трагической дисгармоніи чело-вѣческаго я, просвѣтленнаго высшей культурой души и ума, и жизни, толпится еще цѣлый рядъ такихъ же носителей этой идеи, своеобразно переживавшихъ разладъ и это мучительное безсиліе.

Вотъ *Мопсанъ* (1850 — 1893), въ первый періодъ своего творчества поражающій избыткомъ жизнерадостности, силы чувствъ и желаній, наслаждавшійся и воспроизведеніемъ часто почти растительной, свѣжей и грубой жизни, и личными переживаніями въ гостиныхъ Парижа, въ блужданіяхъ по морямъ и океанамъ, у письменнаго стола, въ лѣсахъ, степяхъ и пустыняхъ. Но жажда жизни, послѣ пресыщенія всѣмъ, что жизнь дала и можетъ дать, осталась неудовлетворенной, и красота природы, послѣднее, что еще оставалось у Мопассана, рождаетъ одну лишь мучительную тревогу новыхъ и новыхъ, смутныхъ, неудовлетворимыхъ желаній. Пустыней страшнаго отчаянія, тоски и муки вѣютъ такія послѣднія и лучшія книги Мопассана, какъ „На водѣ“. Въ этой книгѣ, между прочимъ, есть мѣсто, въ которомъ беллетристъ рассказываетъ, какъ, возвратившись послѣ долгихъ скитаній въ Парижъ, онъ увидалъ изъ окна своей квартиры тѣ знакомыя ему до мелочей окна дома сосѣдей, въ которыхъ съ однообразіемъ, наводящимъ отчаяніе, повторялись картины мирнаго существованія буржуазной семьи. Эти окна сосѣдей, съ протекающей за ними жизнью, повторяющей въ миллионный разъ одинъ и тотъ же шаблонъ существованія, стали для Мопассана символомъ скуки и колоссальной пустоты жизни. Спасаясь отъ нея, онъ жаждалъ снова и снова новизны, сравнивая положеніе своего я въ жизни съ положеніемъ мухи въ стеклянномъ замкнутомъ сосудѣ. Сквозь прозрачныя стѣнки муха видитъ просторъ, но тщетно бьется о непроницаемую преграду.

И вмѣстѣ съ тревогой и отчаяніемъ этой жизненной пустоты и жажды растетъ холодный ужасъ сознанія, что жизнь исчерпана, что въ ней для безпокойнаго и жаждущаго я художника жизни больше нѣтъ. И въ послѣдней вещи Мопассана „Horla“ передъ нами уже откровенный, болѣзненный, острый страхъ жизни. Послѣ этой вещи разумъ художника погасъ, и онъ умеръ, подобно Успенскому, духовно до физической смерти.

Вотъ два современныхъ польскихъ поэта — *Пшибышев-*

скій и *Каспровичъ*, мистическій лиризмъ которыхъ—сплошной истерическій крикъ ужаса... Читая порой искренне, порой риторическіе монологи ихъ и ихъ героевъ, видишь передъ собой измученную, изъязвленную ударами и муками жизни душу, уже давно настолько потерявшую и устойчивость, и спокойное мужество, и энергію, что не можетъ уже спокойно говорить о своихъ ощущеніяхъ, но изливаетъ ихъ однимъ лишь рѣзкимъ судорожнымъ воплемъ. Не только поэмы и романы, но даже критическія статьи ихъ—сплошной монологъ, въ которомъ каждое слово звучитъ болѣзненной, нервной напряженностью... Трагическое молчаливое отчаяніе Бодлера, его безпросвѣтный тихій ужасъ замѣнены здѣсь страстными, неудержимыми изліяніями, раскрывающими каждый изъянъ, каждую рану, каждую царапину души... Герои ихъ, воплощающіе личное я художниковъ, соединяютъ въ себѣ съ мощной силой грезъ, мечтаній и влеченій трагическую пассивность, безволие и безсиліе въ окружающей грубой дѣйствительности. Здѣсь—источникъ жалобъ и отчаянія. Крайній, бѣшенный сенсуализмъ ихъ, являющійся хорошей почвой для творческой фантазіи, разрѣшается также въ одной лишь области абстрактныхъ грезъ, для воплощенія которыхъ не хватаетъ ни воли, ни силъ.

Вотъ талантливый норвежець—*Кнутъ Гамсунъ*, описавшій въ своей прекрасной книгѣ „Голодь“ исторію тѣхъ лишеній, нравственныхъ мукъ, постепеннаго расшатыванія организма, которую пришлось перенести ему въ первые годы суровой борьбы за существованіе.

Вотъ землякъ его—*Арне Гарборгъ* съ его „Усталыми людьми“, романомъ, рисующимъ ту же неприспособленность тѣхъ же героевъ, выброшенныхъ за бортъ жизни. Но гораздо болѣе характерна судьба цѣлаго ряда русскихъ художниковъ, буквально замученныхъ жизнью и оставившихъ болѣе или менѣе замаскированную острую тоску жизнебоязни въ своемъ творествѣ,—таковы: Помяловскій, Успенскій, Левитовъ, Полежаевъ, Радищевъ, Шевченко, Никитинъ, Суриковъ, Новодворскій, Гаршинъ.

Это огромный мартирологъ, въ которомъ каждый художникъ даетъ своеобразное отраженіе нашей идеи. Надорванный бурсой Помяловскій тщетно пытается засѣсть въ мирной пристани писательскаго кабинета. Его притягиваетъ къ себѣ, какъ

птичку глаза удава, яма той грубой и грязной, и страшной жизни, въ которой ютятся отверженные. И онъ идетъ туда съ задачами крупной работы, но противостоятъ напору болѣзненныхъ впечатлѣній не въ силахъ, спивается и умираетъ въ бѣлой горячкѣ. Объ Успенскомъ мы говорили. Судьба *Левитова*, какъ и судьба *Никитина*, *Сурикова* и *Новодворскаго*, характеризуется прежде всего непрекращающейся борьбой съ нуждой, съ нищетой, съ голодомъ. Каждый изъ нихъ сохранилъ въ себѣ мучительно-чуткую отзывчивость къ окружающему страданію, каждый смотрѣлъ на него глазами, полными усталой тоски, лихорадочной тревоги, а порою страшнаго отчаянія. Левитовъ писалъ о „горѣ сель, городовъ и степей“. Этотъ мягкій, искренній лирикъ-народникъ, прекрасный пейзажистъ, поэтъ въ душѣ и на своихъ страницахъ, умѣлъ сочетать въ одно выстраданный, немного жестокій юморъ и острую горечь состраданья. Чахоточный, полуголодный, озлобленный, Левитовъ любилъ рассказывать самые кошмарные казусы, случающіеся въ голодной и холодающей средѣ; любилъ онъ и контрасты: нѣжный цвѣтокъ любви распускается у него въ страшной кабацкой обстановкѣ, хрупкая лилія-дѣвушка продается за грошъ на поруганіе... И всюду, въ каждомъ рассказѣ за вами какъ будто слѣдятъ воспаленные, горящіе ненавистью, мукой глаза автора, всюду вы чувствуете, какъ за нервнымъ ироническимъ смѣшкомъ автора скрывается его глубокій ужасъ передъ жизнью.

Суриковъ и *Новодворскій* также по-своему отразили это чувство. У послѣдняго та же тема, что и у Левитова, та же трагическая иронія, но иная обстановка,— вмѣсто міра бродягъ, проститутокъ, пропойцъ и безработныхъ Левитова у Новодворскаго — интеллигентный пролетаріатъ. Тема Сурикова — уродливая бессмысленность жизни, нагромоздившая только лишь черный, изнурительный трудъ да лишенія, и боязнь будущаго, грозящаго голодомъ, нуждой и мукой. Жизнь часто символизируется, какъ грубая и страшная сила.

Немного сходны судьбы *Радищева*, *Полежаева* и *Шевченко*, сходны тѣмъ, что всѣхъ ихъ изломала желѣзная рука политическаго гнета и рабства въ Россіи. Радищевъ въ Сибири, а Полежаевъ и Шевченко въ тискахъ стараго ужасающаго солдатскаго режима узнали весь ужасъ грубаго порабощенія человѣческой личности. Старая книга Радищева „Путе-

шествіе изъ Петербурга въ Москву“ остается вѣчно новой и близкой по проникающему ее страстному тону негодованія и душевной боли. Несмотря на тяжеловѣсную архаичность языка, въ страницахъ чувствуется живая душа автора, перомъ котораго руководилъ именно этотъ душевный подъемъ тоски и ужаса передъ страданіями людей. Потому-то всю книгу Радищева проникаетъ живой и искренній лиризмъ.

Еще тяжелѣе драма Полежаева. Онъ погибъ, испытавъ вмѣсто жизни какой-то кошмаръ, отраженный и въ выстраданныхъ строкахъ его стихотвореній. Что касается Шевченко, то и на него казарменная каторга на пустынныхъ и безжизненныхъ берегахъ Аральскаго озера имѣла губительное вліяніе. Цѣлая полоса его лирической дѣятельности отражаетъ глубокую безнадежность этихъ дней, въ теченіе которыхъ поэтъ спѣшилъ утопить горечь сознанія своей жизни въ винѣ.

Иной характеръ носилъ оттѣнокъ жизнеощущенія *Баратынскаго*; онъ прославлялъ смерть, какъ Новалисъ и Леопарди, говорилъ о „пустотѣ дня“, какъ Мопассанъ, но его чувство носило характеръ спокойнаго и сосредоточеннаго созерцанія. Въ черную бездну жизни Баратынскій смотрѣлъ съ философскимъ спокойствіемъ, согрѣваясь у огонька такъ нѣжно воспѣтой имъ любви и ожидая вѣчности въ смерти.

Намъ осталось немногихъ указать изъ тѣхъ, въ творчествѣ которыхъ звучатъ личные мотивы жизненнаго страха. Изъ современниковъ на Западѣ нельзя пройти мимо бельгійскаго поэта, философа и драматурга, *Мориса Метерлинка*, написавшаго цѣлый томъ маленькихъ одноактныхъ пьесъ, цѣликомъ посвященныхъ художественной разработкѣ этой темы. Мистическое вѣяніе ужаса передъ темными стихійными силами, стерегущими насъ въ жизни, слышится въ „Смерти Тентажиля“, въ „Слѣпыхъ“, въ „Тамъ внутри“ и пр., причемъ сила настроенія этого ужаса очень ярко передана и сильно сконцентрирована на страницахъ этихъ маленькихъ пьесъ.

У другого недавно умершаго бельгійца, Джорджа Роденбаха, міросозерцаніе почти то же, что у вышеприведеннаго мопассановскаго священника (см. гл. I). Это—боязливый уходъ отъ гремящаго потока жизни въ тихое уединеніе монастырей, старинныхъ „мертвыхъ“ городовъ, похожихъ на кладбища,

въ затворническую келью поэта-мечтателя, который ушелъ отъ жизни людскихъ массъ и наполняетъ свое существованіе грезами и созерцаніемъ... Все нѣжное, сумрачное, затѣненное, молчаливое любитъ поэтъ,—тусклую воду каналовъ, безшумно скользящихъ по ней лебедей, молчаливыхъ монахинь, все то, въ чемъ чуть теплится одинокое и тихое существованіе человеческой души. Но дѣвственную природу поэтъ тоже не любитъ; онъ нигдѣ ее не описываетъ; для свободной мощи ея поэтъ слишкомъ усталъ, пассивенъ и робокъ... Одинъ изъ героевъ Роденбаха живетъ на вышкѣ колокольни, другой въ уединеніи „Мертваго Бригге“ и пр. и пр. Всюду боязливый уходъ отъ жизни...

Скандинавецъ *Стриндбергъ*, этотъ талантливый женоненавистникъ, свою идею ужаса и ненависти къ жизни воплотилъ въ образъ женщины, символизируя ею все жизненное зло. Въ его романахъ и драмахъ женщина рисуется, какъ воплотившаяся сила зла и отрицанія.

Что касается поэтовъ *Жерара де-Нерваля* и *Де-Квинси* (первый изъ нихъ въ 1855 г. повѣсился въ припадкѣ умопомѣшательства), то наиболѣе характерныя ихъ вещи носятъ слишкомъ патологическій характеръ.

Нашъ краткій обзоръ можно было бы пополнить указаніемъ на произведенія Жана-Поля Рихтера, Диккенса, Свифта, Додэ, Ожешко, герои которыхъ переносятъ тяжкое бремя борьбы за существованіе, будучи большей частью слишкомъ мечтательными и мягкими натурами, чтобы не чувствовать ужаса передъ нею. У Л. Н. Толстого, Тургенева и Золя найдутся отдѣльныя яркія выраженія ужаса жизни, а лирика, напр., слѣпца Козлова, романтика 20-хъ годовъ, и Ю. Жадовской почти цѣликомъ отражаетъ это чувство жизни. Но приведенные образцы даютъ достаточное представленіе о своеобразныхъ чертахъ этого чувства у многочисленныхъ носителей его, а также о томъ огромномъ мѣстѣ, которое занимаетъ оно въ жизни. По той же причинѣ мы не включили творцовъ теоріи пессимизма, какъ Шопенгауеръ, Гартманъ и друг.

Индивидуализмъ и революціонное движеніе.

I.

Одна и та же идея — на улицѣ и въ кабинетѣ теоретика — оказывается совершенно различной. Будучи въ теоріи рѣзко опредѣленной, выкристаллизовавшейся, непримиримо ясной въ своемъ послѣднемъ логическомъ выводѣ, та же идея на улицѣ претерпѣваетъ нѣчто подобное тому, что бываетъ съ обломкомъ скалы, попавшимъ въ сильное водное теченіе. Разливъ рѣки превращаетъ обломокъ въ „валунъ“, обтачиваетъ, округляетъ, сглаживаетъ его, измѣняя до неузнаваемости. Чистая, выношенная въ теоретическомъ затворничествѣ, идея, попадая въ шумящій потокъ уличнаго движенія, подвергается въ этомъ неправильномъ зигзагообразномъ движеніи усиленному „трению“, сглаживающему, обтачивающему ее, приноровляющему ко всѣмъ неровностямъ жизненнаго русла. Въ результатѣ — идея становится выполнимой, „жизненной“, направляющей собирательную массовую энергію по извѣстному пути. Но во что обращается эта идея? Насколько остается она сама собой, въ ея чистомъ первоначальномъ видѣ?

Такой вопросъ о соотношеніи между идеей первоначальной, теоретически цѣльной, и идеей производной, приспособленной къ условіямъ существованія, представляется при попыткѣ выяснить психологически связь двухъ ученій — индивидуализма и анархизма. Взятый въ его чистомъ и по существу абстрактномъ видѣ, индивидуализмъ предполагаетъ, какъ самоцѣль, замкнутую въ предѣлахъ личнаго „я“ и имъ опредѣляю-

щуюся высоту индивидуального существованія. Бездна, отдѣляющая индивидуализмъ отъ анархизма, лежитъ въ томъ, что этотъ послѣдній, принимая въ себя идею роста и возвышенія личности, игнорируетъ идею интимной внутренней абсолютности, отъединенности личности, совершающей этотъ подъемъ и восхожденіе глубоко изнутри себя. Въ ученіи индивидуализма нераздѣлимо слиты эти двѣ идеи. Анархизмъ считается лишь съ первой изъ нихъ. Половинчатый, не охватывающій все внутреннее, анархизмъ вливается въ массы, связываетъ внѣшнее съ внѣшнимъ, исповѣдуемый въ одномъ опредѣленномъ видѣ коллективно, общно. Между тѣмъ, какъ коренная основа индивидуализма необходимо предполагаетъ исповѣданіе этого ученія лишь въ единственномъ, лично своеобразномъ видѣ. Индивидуализмъ это то, что разъединяетъ. Анархизмъ это то, что соединяетъ. Въ силу своей сущности индивидуализмъ чуждъ, глубоко, внутренне чуждъ тѣмъ массовымъ подъемамъ, тѣмъ общимъ движеніямъ и вспышкамъ, для которыхъ побудительной, дѣйственной силой можетъ служить зажигающее слово проповѣдуемой анархіи.

Было бы смѣшно задаваться здѣсь цѣлью встать на защиту какого-либо изъ двухъ ученія. Но прослѣдить ихъ связь, прослѣдить, повторяю психологически, взгляды въ душу ихъ, въ жизненную сущность этихъ ученій, въ то, какъ опредѣляетъ исповѣданіе ихъ внутренній складъ человѣка и его жизненное русло, — вотъ, что хотѣлъ бы я здѣсь сдѣлать сжато, говоря объ основномъ, считаясь съ основой, съ истоками этихъ ученій, а не съ многоразличными развѣтвленіями ихъ. Мнѣ думается, что подобная попытка должна привести къ холодному и чистому обнаруженію для однихъ безотраднато, для другихъ величественнато представленія объ индивидуализмѣ, какъ объ ученіи, предполагающемъ ту довременную и хаотическую уединенность, не закрываемую всѣми тысячелѣтіями общественной культуры, въ которой есть только отрѣшенное, замкнутое въ себѣ и какъ цѣль и какъ средство — „я“ — лицомъ къ лицу съ вѣчными стихіями существованія. И это должно обнаружить еще, что индивидуализмъ разнится отъ анархизма, какъ обломокъ скалы отъ обточеннато волнами валуна.

Въ послѣдніе годы, подъ вліяніемъ событій, насытившихъ общественный воздухъ энергіей революціоннато подъема,

самые крайніе индивидуалисты, упорно твердившіе въ стихахъ, статьяхъ и повѣстяхъ — я, я, я! — схватились за попытку примирить и сблизить это оторвавшееся, ушедшее въ глубь самого себя „я“ съ красиво разбушевавшейся стихіей народной жизни. И поэтому можетъ показаться чрезвычайно странной попытка обнаружить глубокую яму между анархизмомъ и индивидуализмомъ, которую многіе — и талантливѣе всѣхъ Штирнеръ — пытались засыпать. У насъ вѣдь даже въ послѣдніе дни появился цѣлый рядъ статей и брошюръ авторовъ, стремящихся уравнять пропасть между индивидуализмомъ и социализмомъ. И свою задачу они чрезвычайно легко рѣшаютъ, адресуясь къ самому здравому смыслу: въ самомъ дѣлѣ, кто же не знаетъ, что и социализмъ, и индивидуализмъ одинаково стремятся къ освобожденію человѣка? Слѣдовательно, почему бы имъ не идти рука объ руку?

Но всѣ эти попытки начинались только потому, что вмѣсто истинной сущности ученія, вмѣсто мощной скалы въ ея первобытномъ видѣ брался обточенный и сглаженный валунъ, съ которымъ не трудно было справиться.

Этимъ валуномъ часто являлся по существу именно анархизмъ, ученіе, которое при всей его непримиримости съ общественными организаціями, въ своей исходной точкѣ противорѣчитъ самой основѣ индивидуализма, ибо, ставя боевымъ лозунгомъ — свобода человѣческаго „я“ вообще, оно этой идеей нивелирующаго равенства уничтожаетъ тотъ принципъ культа *unicuique*, аристократизаціи духа, на которомъ построены индивидуализмъ и Ницше, и Л. Н. Толстого, и датчанина Киркергардта, и Карлейля, и Уайльда, и Рескина, и Бодлера...

Для анархиста, утверждающаго свое „я“ среди другихъ „я“, стихія, родственная ему, — море головъ, море отдѣльныхъ человѣческихъ энергій и мыслей; для индивидуалиста — двѣ, три возвышенности среди лежащей вокругъ плоскости. Индивидуалистъ мыслить одинъ; его ростъ, его развитіе замкнуто въ томъ кругу личныхъ переживаній, куда можетъ, какъ матеріаль, попасть результатъ творческой работы изъ окружающей среды, но гдѣ этотъ матеріаль будетъ такъ *переработанъ и лично усвоенъ и перевоплощенъ*, что станетъ чѣмъ-то своимъ. Анархистъ же Штирнеръ говоритъ: „Постоянно одинъ будетъ *искать* другого, *приноравливаться* къ другому, ибо это будетъ нужно“.

Горящіе идеей справедливости и народнаго блага проповѣдники анархизма, какъ П. Кропоткинъ, Малатеста, Гравъ, Маккай, Бакунинъ, Прудонъ, Штирнеръ (даже Штирнеръ вмѣстѣ съ утвержденіемъ своего „я“, заботливо возводящій на принципъ безграничной индивидуальной свободы зданіе массовой жизни), — отъ лица кого всѣ они говорятъ? Отъ лица массъ, отъ лица человѣчества. Къ кому направлено ихъ зажигающее слово? Къ массамъ. Что служитъ цѣлью ихъ усилій? Массы. Между тѣмъ, согласно духу индивидуализма, мысль и слово направляются отъ одного для и ради одного. Для индивидуалиста—весь міръ, религіозно-философское. Все воплощается въ одномъ „я“, разъ оно только является носителемъ той творческой мудрости и совершеннаго безкорыстія, которыя достаточно сильны для осуществленія высшихъ замысловъ, создающихъ самое мощное, законченно-гармоническое и прекрасное.

Воплощеніе въ жизни идей индивидуализма и анархизма, если принять послѣдній, какъ нѣчто самостоятельное (имѣя въ виду, конечно, не революціонное движеніе, а чисто-философское ученіе) должно совершиться совершенно различно. Какъ? На это съ достаточной опредѣленностью отвѣтили теоретики различнаго толка анархизма и индивидуализма. Тѣ, кто проводятъ чуждое подлинному духу послѣдняго ученіе, строятъ теоріи свободнаго существованія единицъ, не подчиненныхъ насильственности какихъ-либо общественныхъ организацій, заботясь исключительно о формахъ, въ какія отольется будущее свободное существованіе массъ. Не внутреннее содержаніе индивидуальной жизни, а внѣшнія формы соотношеній индивидуумовъ интересуютъ ихъ, этихъ индивидуалистовъ. Пусть это находитъ себѣ оправданіе и объясненіе въ чемъ угодно, пусть только это и можетъ служить дѣлу жизни всѣхъ считающихся со своей совѣстью, пусть правъ П. Кропоткинъ, утверждая въ своемъ воззваніи къ молодежи, что при данныхъ соціальныхъ условіяхъ никакая интеллигентная профессія, никакой трудъ художника и артиста не могутъ явиться ничѣмъ, кромѣ жалкаго фарисейства и компромисса съ царящей пошлостью... Но все-таки при чемъ тутъ индивидуализмъ? И что общаго между такого рода анархизмомъ, построеннымъ на альтруистическихъ чувствахъ любви къ людямъ и индивидуализмомъ?

Обратимся къ другимъ теоретикамъ анархизма. Прудонъ выходитъ со своей теоріей нормальнаго права и договора, который уже заключаетъ въ себѣ обязательство, принужденіе, противорѣчащее принципу безграничной индивидуальной свободы. Штирнеръ, выдвигая вмѣсто ненавистныхъ союзовъ и организацій идею простаго соединенія и сосуществованія, основываетъ свободу личнаго расцвѣта не на внутренней полнотѣ существованія каждаго, но на этихъ новыхъ формахъ все той же общности, все того же иначе принятаго коллективизма. Въ самомъ дѣлѣ, рѣчь, идетъ о томъ, чтобы укладъ жизни опредѣлялся опять-таки отношеніемъ одной единицы къ тысячамъ и милліонамъ другихъ, но не той свободной силой личной жизненной энергіи, на которой основывается индивидуализмъ и которую совершенно стираетъ анархизмъ, не принимающій ее въ расчетъ, какъ орудіе созиданія самыхъ формъ жизни, и этимъ приводящій какъ бы къ идеѣ безсилія внутренней энергіи личности.

Остановимся на секунду на индивидуальномъ содержаніи жизни по Штирнеру. О какомъ расцвѣтѣ личнаго существованія среди освободившихся и ликующихъ милліоновъ единицъ говоритъ онъ? Не о Рубенсовскомъ ли праздникѣ тѣла, свободѣ всѣхъ побужденій, всѣхъ хотѣній въ каждую данную минуту? Полнота растительныхъ наслажденій, опьяненіе ими толпъ (какъ собранія единицъ)—это противорѣчитъ задачѣ уединеннаго роста и просвѣтленія у Ницше и Толстого. Анархизмъ—противъ уединенія, которое выдвигаетъ, какъ требованіе, индивидуализмъ. Анархизмъ говоритъ: дышите свободой всѣ вмѣстѣ и каждый для себя. Но говорить о личной свободѣ, имѣя въ виду ряды и ряды единицъ, составляющихъ массы и движимыхъ одной и той же идеей, хотя бы и свободаго праздника жизни,—значитъ забыть основной принципъ индивидуализма, утверждающій *личное своеобразие* жизненныхъ путей и разрѣшенія всѣхъ задачъ существованія. Развѣ общая свобода принесетъ и нивелировку всѣхъ, сливая единицы въ массы? Развѣ мы индивидуальны только лишь до того момента, когда разобьются желѣзные ворота тюремъ и оттуда хлынутъ на вольный просторъ освобожденные массы народа?

Для индивидуалиста здѣсь возможенъ только одинъ ясный предрѣшающійся отвѣтъ.

Что касается П. Кропоткина, этого вождя одного изъ те-

ченій современнаго анархизма и талантливаго его теоретика, то онъ обращается къ слушателю со словами, имѣющими полное сродство по духу съ евангелическими завѣтами. Недостаетъ только идеи небеснаго возмездія, но вся система общественныхъ отношеній истекаетъ изъ ясно понятыхъ и глубоко воспринятыхъ идей альтруизма, причемъ самый импульсъ къ труду, борьбѣ и усилямъ за совершенное будущее рождается той же идеей. Кропоткинъ, приступая къ выясненію своей теоріи, останавливаетъ вниманіе собранной имъ аудиторіи слушателей на подвалахъ нищеты, на ужасахъ человѣческой бѣдности, позора и грязи, на гибели массъ и гнусности паразитствующаго меньшинства. Онъ все содержаніе индивидуальной дѣятельности направляетъ въ сторону труда и борьбы за другихъ, и не говоря уже о прикладныхъ отрасляхъ знанія, но даже области человѣческаго творчества—наука и искусство—мыслятся имъ, какъ нѣчто непосредственно-полезное, идущее немедленно на удовлетвореніе нуждъ бѣдствующихъ массъ. Встрѣчаясь съ мыслью о самодовлѣющей, безотносительной цѣнности творчества, онъ гнѣвно ее отвергаетъ. Онъ полонъ тоски и ужаса за людей. Для него сильнѣе всѣхъ созвучій—диссонысы насилія. Во имя этой душевной муки индивидуалистъ поработщаетъ, сжимаетъ свое „я“, закрывая отъ него всѣ тѣ области, въ которыхъ заключены чисто личныя, замкнуто-индивидуальныя переживанія, и отдаетъ свое „я“ на службу анархизму, подымающему свое черное знамя бунта и возмущенія противъ всѣхъ видовъ насилія.

Всѣ перечисленные вожди и теоретики анархизма (включая сюда и Бакунина съ его теоріей стихійной дезорганизаціи обществъ и стихійныхъ движеній массъ) стояли на почвѣ непосредственно практической массовой дѣятельности. Ихъ лозунгомъ было: для того, чтобы создать свободнаго человѣка, создайте свободныя массы. Совершенно противоположно звучитъ лозунгъ теоретиковъ чистаго индивидуализма; они говорятъ: для того, чтобы создать свободныя массы, необходимо создать свободнаго человѣка. Но сдѣлать это по отношенію къ извѣстному „я“ можетъ лишь носитель этого „я“ и никакая иная сила.

Совершенно иная позиція индивидуалистовъ. Л. Н. Толстой—одинъ изъ тѣхъ немногихъ индивидуалистовъ, которые выдвигаютъ и заботу о массахъ. Но, тѣмъ не менѣе, мысль

о пересозданіи челоуѣка путемъ измѣненія соціальныхъ условій звучитъ для него ересью. Я не знаю, останавливался ли кто-нибудь на той картинѣ буцаго тихаго и свѣтлаго существованія массъ, являющихся суммой сознательныхъ и сильныхъ волей единицъ, которая легкими штрихами набрасывается въ его „Евангеліи“, напоминая по нѣжности и легкости тоновъ картину жизни св. Франциска или укладъ христіанъ апостольскихъ временъ. Въ этой картинѣ чувствуется красота той освобожденной религіозности, въ которой нѣтъ и слѣда темнаго фанатизма, грубой узости и слѣпой нетерпимости. Здѣсь міросозерцанія—художника-пантеиста и утонченнаго христіанина-спиритуалиста—сливаются въ одно. Это было бы очень похоже на мірокъ монашествующаго поэта Франциска изъ Ассизи, если бы въ просвѣтленную радость чувства міра и свѣтлаго существованія въ немъ не вливалась темной струей та идея Высшей Силы, которая опредѣленный и ясно очерченный обликъ Христа замѣнила смутнымъ представленіемъ Первопричины, абстрактнаго Логоса, чистой отвлеченности, которую Толстой называетъ Богомъ.

Итакъ, авторъ новаго Евангелія, подобно теоретикамъ анархизма, выдвигалъ на первый планъ заботу живого и свободнаго устроенія массъ. Точно такъ же, какъ и Штирнеръ, онъ утверждалъ идею установленія свободныхъ формъ общежитія путемъ простаго сосуществованія индивидуумовъ, путемъ тѣхъ соглашеній, которыя насильственные и мертвые союзы и организаціи замѣняютъ простымъ и свободнымъ отъ всякихъ законодательныхъ путей соединеніемъ. Но здѣсь же есть и существеннѣйшее различіе между средствами осуществленія этой свободы. По Штирнеру эти формы должны осуществляться путемъ самаго соединенія, т. е. чисто внѣшнимъ образомъ, для чего требуется разрушеніе старыхъ рабскихъ формъ и установленіе внѣшней личной свободы. По Л. Н. Толстому, самое соединеніе достигается лишь той высотой духовной культуры личности, которая обуславливаетъ возможность этихъ соединеній.

Толстой такимъ образомъ остается на почвѣ строгаго индивидуализма, принимая силу личнаго внутренняго „я“, какъ само орудіе освобожденія, между тѣмъ какъ у Штирнера, Кропоткина и всѣхъ другихъ индивидуалистовъ-анархистовъ освобожденіе индивидуальности челоуѣческой достигается тѣмъ

внѣшнимъ движеніемъ массъ, которое готовится предварительной работой организаци бунта. Само слово организаци противорѣчитъ, повидимому, понятію анархизма, а между тѣмъ именно то, противъ чего анархизмъ поднимаетъ свое черное знамя бунта, т. е. союзы, организаци, подчиненіе личности коллективнымъ цѣлямъ, — все это необходимо предполагается партіей „прямыхъ дѣйствій“. Въ конечномъ счетѣ анархизмъ базируется на коллективизмѣ, на идейной сплоченности широкихъ массъ, нивелированныхъ общей идеей, сближаясь въ этомъ съ социализмомъ. Это спасаетъ анархизмъ отъ той оторванности отъ соціальной и обще-политической борьбы, которая характеризуетъ носителей идей индивидуализма, вносящаго утонченный ядъ скепсиса по отношенію ко всѣмъ планамъ массовыхъ осуществленій. Чѣмъ дальше анархизмъ отъ индивидуализма, тѣмъ больше онъ выигрываетъ, какъ непосредственно-практическое ученіе, тѣмъ онъ жизнеспособнѣй въ этомъ отношеніи. И, наоборотъ, чѣмъ больше хотятъ его сблизить съ индивидуализмомъ, тѣмъ ярче отѣняютъ бездну противорѣчій, стоящихъ на этомъ пути. Быть можетъ, именно потому эту послѣднюю попытку дѣлаютъ не вожди анархизма, а лишь сочувствующіе друзья его, которые часто бываютъ опаснѣе враговъ. За исключеніемъ одного Штирнера, и Годвинъ, и Прудонъ, и Бакунинъ, и Кропоткинъ—всѣ говорятъ не объ индивидуальности, а о массахъ. Они ратуютъ за свободное человѣческое „я“ въ массахъ, имѣя въ виду совокупность этихъ „я“, освобожденныхъ отъ тѣхъ путъ всяческихъ общественныхъ обязательствъ, которыя предполагаетъ социализмъ. Но что такое для нихъ человѣческое „я“ вообще? Придаютъ ли ему самодовлѣющую, безотносительную, духовно-творческую цѣнность, которая является таковой не какъ человѣческое „я“ вообще, единица среди такихъ же единицъ, но какъ „я“, носителя высшей культуры и безконечнаго роста въ потенціи?

Различіе взглядовъ на человѣческое „я“ — еще одна черта, углубляющая бездну между индивидуализмомъ и анархизмомъ. Для альтруистически-настроенныхъ теоретиковъ анархизма человѣческая индивидуальность есть именно одна изъ единицъ въ ряду милліоновъ другихъ единицъ, составляющихъ человѣческія массы. Ихъ объектъ—человѣческое „я“, каково бы

оно ни было, и его право на абсолютную свободу. Объектъ индивидуализма—творческое „я“, не только вопіющее о своемъ правѣ на удовлетвореніе „Рубенсовскаго“ грубо-растительнаго аппетита, но, наоборотъ, полагающее весь центръ тяжести своего труда и усилій въ достиженіи новыхъ и новыхъ ступеней сознанія и силы. Для анархиста центръ существованія—его настоящее „я“ въ каждую данную минуту и секунду. Для индивидуалиста этотъ центръ переносится въ будущее, въ будущія достиженія, въ будущія созиданія.

Здѣсь нуженъ примѣръ. И, кромѣ ученія Л. Н. Толстого, переносящаго основу всего въ это личное внутреннее творчество, есть еще великолѣпный примѣръ. Это—Ницше, у котораго человекъ и его „я“ — лишь мостъ для перехода къ сверхъ-человѣку; Ницше, выше всего цѣнившій въ эгоистическомъ героѣ своихъ книгъ и въ человѣческомъ „я“ ту силу безкорыстія, которая ради будущаго, въ цѣляхъ роста и возвышенія, заставляетъ обречь себя на жертву, дѣлая это „я“ лишь переходомъ и уничтоженіемъ.

Вслѣдствіе той вульгаризаціи идей индивидуализма, которой такъ боялся Ницше, нерѣдко можно встрѣтить стоящіе рядомъ выводы одного и того же порядка, сдѣланные изъ книгъ Штирнера и Ницше, съ цѣлью обосновать какое-либо положеніе индивидуализма. А между тѣмъ, несмотря на сходство ихъ въ отдѣльныхъ взглядахъ, какъ, напр., на христіанство въ его враждебности свободной полнотѣ жизненныхъ проявленій, Ницше и Штирнеръ расходятся между собою именно такъ, какъ должны разойтись теоретикъ-индивидуалистъ и стоящій на пути къ практицизму анархистъ. То, что вѣнчаетъ зданіе индивидуалистической системы, являясь въ то же время ея сердцевиной, ея основой, — *опредѣленное* содержаніе индивидуальнаго творчества, духовное строительство, питающееся матеріалами, добытыми изъ жизни личнаго „я“, именно это отсутствуетъ въ ученіи Штирнера. Онъ ратовалъ за свободу человѣческаго „я“, но во имя чего? Толстой и Вл. Соловьевъ во имя „оправданія добра“, Ницше и Достоевскій во имя идеи того Высшаго человекъ, котораго Ницше называлъ сверхъ-человѣкомъ. Что же было цѣлью Штирнера? Не свобода ли для свободы, какъ есть искусство для искусства?

Штирнеръ, какъ и всѣ теоретики анархизма, совершилъ два величайшихъ грѣха противъ индивидуализма: 1) онъ взялъ,

какъ объектъ своихъ требованій, какъ основу своей системы— среднее типическое человѣческое — „я“, вырванное изъ миллионъ такихъ же, ибо ему нужна была не индивидуальность въ смыслѣ своеобразія и личной силы, а индивидуумъ просто, какъ носитель извѣстнаго „я“; 2) въ основу своего воинственнаго индивидуализма онъ не полагалъ никакой творческой цѣли, никакого духовно-трудоваго содержанія, которое оправдывало бы требованіе свободы и создавало самый импульсъ къ мощной борьбѣ за нее и вдохновенной созидательной растратѣ силъ.

А этотъ мощный импульсъ чувствуется въ каждой строкѣ Ницше. Напрасно стали бы указывать на то, что авторъ книги о Заратустрѣ прославляетъ самый избытокъ животнаго здоровья у „бѣлокураго звѣря“, опьяненность стихійно растительнымъ процессомъ жизни, указывая этимъ на самоцѣнность грубой и сильной свободы жизни. Сравнивая „моргающаго человѣчка“ современности съ „бѣлокурымъ звѣремъ“, Ницше видитъ во второмъ ту жизненную красивую силу, необходимую, какъ матеріаль для его строительства, которой совершенно нѣтъ у перваго. На почвѣ этой здоровой жизненности можно построить утонченное зданіе будущаго сверхъ-человѣчества. Духовность, задавившая непосредственную жизненность, сама истощается и скудѣетъ, превращаясь въ бесплодную почву, годную для „тарантуловъ“, проповѣдующихъ скопчество и отреченіе. Видя въ этомъ безсиліе, Ницше прославляетъ нетронутую силу инстинктовъ и еще совсѣмъ сохранившую свою гибкость и мощную стремительность волю древняго германца. Какъ зодчій любитъ красотой каменныхъ глыбъ, которыя лягутъ въ основаніе высокаго зданія, такъ Ницше, среди безчисленныхъ примѣровъ истощенности, болѣзненности, дряблости, указываетъ на „бѣлокураго звѣря“, обладателя ярко-красной крови, желѣзныхъ мускуловъ, отваги и радостнаго стремленія жить.

Не будемъ касаться другихъ примѣровъ, обнаруживающихъ бездну, лежащую между анархизмомъ и индивидуализмомъ. Ярче всего это показываетъ параллель между такими характерными представителями обоихъ ученій, какъ Штирнеръ и Ницше. Обнаруживающееся же различіе между этими ученіями диктуетъ намъ слѣдующій, необходимый для дальнѣйшаго выводъ: связь между революціоннымъ движеніемъ и ин-

дивидуализмомъ, въ той формѣ, какую принялъ онъ въ анархизмѣ, оказывается совершенно не опредѣляющей истинныхъ взаимоотношеній революціи и индивидуалистическаго ученія, ибо метаморфоза, какую вынесло послѣднее въ своемъ процессѣ превращенія въ анархизмъ, создала въ результатѣ нѣчто самостоятельное и чуждое первоначальному ученію. Анархизмъ — не синонимъ индивидуализма; анархистъ — не индивидуалистъ. Легче сблизить, какъ индивидуалистовъ, христіанскаго аскета и Ницше, чѣмъ П. Кропоткина или Прудона и Ницше.

Итакъ, вопросъ освобождается отъ осложнявшихъ его частныхъ. Теперь передъ нами онъ въ чистомъ видѣ: каково взаимоотношеніе между индивидуализмомъ подлиннымъ и революціоннымъ движеніемъ? Мы перейдемъ къ нему, выдѣливъ именно ту черту индивидуализма, которая опредѣляетъ разнь между нимъ и анархизмомъ и является въ то же время мѣриломъ отношеній непосредственной жизни къ индивидуализму и наоборотъ.

II.

Для послѣдовательнаго индивидуалиста, не боящагося самыхъ крайнихъ выводовъ изъ своего ученія, глядящаго прямо въ глаза той уединенной оторванности отъ массоваго существованія, которую предполагаетъ индивидуализмъ, видящаго средства и путь къ нему въ жизненно-творческомъ „самопитаніи“, (являющемся необходимымъ принципомъ индивидуализма) для такого индивидуалиста принципъ солидарности Бакунина, принципъ соединенія Штирнера, анархическаго коммунизма однихъ и коллективизма другихъ эпигоновъ анархизма, — совершенно чужды и неприемлемы. Для индивидуалиста задача всей жизни есть задача его личнаго „я“. Анархистъ же утверждаетъ не свое личное, опредѣленно индивидуальное „я“, но человѣческое „я“ вообще.

Но есть, повидимому, одна существенная точка соприкосновенія индивидуализма и анархизма. „У всѣхъ адептовъ анархизма изъ огромнаго пространства, которое отдѣляетъ человѣка отъ человечества, выпали всѣ промежуточные звенья. Исчезло государство, исчезли борющіеся внутри его классы и

человѣкъ оказался поставленнымъ лицомъ къ лицу съ огромной стихіей неорганизованнаго человѣчества“. („Литер. отклики“. „Совр. Міръ“. № 1. 1906). Эта формулировка такъ и просится для индивидуалиста, который именно мыслить свое самодовлѣющее и самоутверждающееся „я“ внѣ всякихъ связей, внѣ всякихъ перегородокъ, устраиваемыхъ жизнью массъ, лицомъ къ лицу съ вѣчными стихіями существованія.

Въ настоящемъ видѣ эта формулировка, несомнѣнно, сближаетъ оба ученія, но лишь въ той мѣрѣ, въ какой анархизмъ входитъ въ ученіе индивидуализма, нося въ себѣ начатки этого послѣдняго. Если же формулу эту расширить всѣми истекающими изъ нея слѣдствіями и индивидуальное самоутвержденіе изъ границъ человѣческой стихіи вывести до границъ космическихъ, поставивъ данное „я“ лицомъ къ лицу не только съ дезорганизованной стихіей человѣчества, но со стихіями міра вообще, упразднить всю сложность отношеній человѣческой особи къ массамъ, предполагающихся даже анархизмомъ,—то получимъ въ результатъ именно ту упрощенную форму жизни, которая человѣческое „я“ оставляетъ наединѣ съ міромъ, какъ таковымъ. Но здѣсь въ этой въ одно и то же время и упрощенной, и расширенной формулѣ помѣстится только лишь индивидуализмъ. Такого „оголенія“ человѣческаго „я“, такой пустынности, образовавшейся вокругъ него, убоится и анархизмъ. У него нѣтъ содержанія для такой индивидуализаціи жизни. Мнѣ скажутъ, что анархизмъ и не беспокоится объ этомъ, потому что онъ является лишь той частью общаго ученія индивидуализма, которая разрабатываетъ вопросы тактики и вообще занимается лишь путями практическаго проведенія въ жизнь и осуществленія въ ней начальныхъ принциповъ индивидуализма. Но, во-первыхъ, анархизмъ существуетъ и какъ самостоятельное философское ученіе, обоснованное такими блестящими теоретиками, какъ Штирнеръ, Годвинъ, Прудонъ, выдержанное этими послѣдними именно въ томъ его духѣ, который и раскрываетъ противорѣчія между собой и индивидуализмомъ, и въ данномъ случаѣ мы считаемся съ анархизмомъ въ его теоретической обосновкѣ. Во-вторыхъ же, если даже принять его, какъ тактическую часть индивидуализма, то все же нельзя не замѣтить, что практическіе пути анархизма ведутъ къ той цѣли, кото-

рая враждебна сущности индивидуализма, ибо въ основу ихъ не положенъ принципъ личнаго внутренняго самоутвержденія.

О томъ, что этотъ недостатокъ спасаетъ анархизмъ въ его практическомъ жизненно-боевомъ значеніи, уже упоминалось. Но въ какія отношенія съ живой непосредственной жизнью ставитъ индивидуализмъ эта присущая ему въ основѣ черта?

Намъ хотѣлось бы единственно лишь прослѣдить тотъ выводъ, который возникаетъ изъ сопоставленія выдвинутой здѣсь сущности индивидуализма съ задачами, стремленіями и цѣлями шумно бѣгущаго, разнообразно окрашеннаго то въ мутный, то въ алый цвѣтъ потока жизни.

Индивидуализмъ въ томъ его голомъ и „страшномъ“ видѣ, въ какомъ онъ мыслился Ницше, какимъ чувствуется онъ въ послѣднихъ слѣдствіяхъ ученія Киргергардта и въ міросозерцаніи художниковъ—индивидуалистовъ — Эдм. Гарокура, Уайльда и др., основывавшихъ жизнестроительство на ростѣ силъ утонченнаго и творческаго „я“,—этотъ индивидуализмъ чуждъ не только идеямъ равенства и солидарности, но даже идеѣ справедливости, въ обычно принятомъ ея пониманіи. Ренанъ и Ницше, глядя въ глаза этому обнаженному, открытому во весь ростъ индивидуализму, сошлись на признаніи необходимости того „нижняго пласта“ людей, который во имя ихъ индивидуалистической справедливости, во имя ихъ имѣющей ту же окраску идеи права долженъ былъ нести всю тяжесть физической борьбы съ природой за нихъ, — на вершинѣ стоящихъ аристократовъ духа. Но при чемъ же тутъ справедливость? — спросятъ у индивидуалиста. Вѣдь этотъ аргументъ относительно аристократизма такъ схожъ съ тѣми, которые выдвигаютъ вожди реакціоннаго насилія вмѣстѣ съ грубой силой бронированнаго кулака. Если индивидуалистъ отвѣтитъ, что здѣсь центръ тяжести лежитъ не въ эгоизмѣ взобравшихся по чужимъ спинамъ на вершину спокойствія и мудрости, а въ оправданіи жизненной идеи, носителями которой они являются, то не трудно убѣдиться въ полной возможности оперировать этими аргументами и для жирнѣйшаго мракобѣса. Именно индивидуалисту, до конца проникнутому истиной своего ученія и сохраняющему на немъ спокойную устойчивость, здѣсь представляется только одинъ отвѣтъ. — Да, обскурантизмъ и индивидуализмъ здѣсь аргументируютъ одинаковымъ образомъ.

Тѣ, кто хотятъ и могутъ видѣть настоящій базисъ того и другого, тѣ, конечно, увидятъ подъ зданіемъ индивидуализма бѣлыя глыбы чистаго мрамора, а подъ постройкой обскурантизма въ національномъ вкусѣ — жидкую грязь. Но если касаться только аргументаціи, то не слѣдуетъ закрывать глаза на то, что есть.

Необходимо продолжить нашу параллель, выводящую на настоящую дорогу относительно вопроса о взаимоотношеніи общечеловѣческой жизни и индивидуализма.

Обскурантизмъ и индивидуализмъ—оба отводятъ индивидуальную человѣческую волю отъ тѣхъ формъ политической и соціальной борьбы, въ которыя выливается общее массовое напряженіе энергіи и ума. Обскурантизмъ и индивидуализмъ въ этомъ смыслѣ одинаково оставляютъ раба рабомъ и узника узникомъ. Обскурантизмъ самъ накладываетъ цѣпи. Индивидуализмъ же заявляетъ: человѣкъ—какъ живая творческая сила—есть цѣль, но человѣкъ лишь, какъ узникъ, какъ рабъ—цѣлью служить не можетъ. Идти въ борьбу потому, что одинъ другого бросили за запертую дверь,—это для индивидуалиста „человѣческое, слишкомъ человѣческое“. Индивидуалистъ не можетъ опредѣлять своею цѣлью то, что не ведетъ его за кругъ узко, специфически-человѣческой жизни. И если анархизмъ заявляетъ: моя цѣль—свобода каждаго сознательнаго „я“, то индивидуализмъ, наоборотъ, говоритъ: моя цѣль — творческая работа свободнаго „я“. Индивидуализмъ вырываетъ изъ текущаго круговорота существованія; ищущее и задумчивое „я“ обнимаетъ поле зрѣнія, въ которомъ кипящій бой—одинъ уголокъ картины“. И если узникъ, о которомъ шла рѣчь, есть только узникъ, существо, сломленное желѣзной мощью насилія и, слѣдовательно, ослабленное въ жизненныхъ силахъ, то—„падающаго толки!“ (Ницше). Вонъ изъ жизни то, что не можетъ служить орудіемъ для безличнаго по существу, выходящаго за предѣлы человѣческаго міра осуществленія! Другой же индивидуалистъ въ иной формѣ даетъ то же толкованіе.— Не разбивай тюремныхъ дверей, скажетъ онъ, подойдя къ тюремщику, стань подлѣ него, говори съ нимъ, живи близъ него—и ты побѣдишь его и онъ откроетъ двери тюрьмы. Но чѣмъ можно здѣсь побѣдить? Л. Н. Толстой отвѣтитъ: внутреннимъ индивидуальнымъ ростомъ создай въ себѣ эту силу—и ты побѣдишь міръ.

Здѣсь, какъ и прежде, въ основаніяхъ индивидуализмъ безконечно отходитъ отъ обскурантизма. Глазамъ сегодняшняго раба, глазамъ сегодняшняго узника индивидуализмъ широко распахиваетъ двери въ міръ, въ свободу, въ свою истину, открывая то ученіе, которое всѣхъ зоветъ къ силѣ и свободѣ, всѣхъ, кто можетъ его принять. Но передъ голосомъ скорби и муки, передъ ужасомъ насилія индивидуализмъ—какъ таковой—мертвъ. — Будь сильнымъ! говоритъ онъ. Но слабому, умирающему, замученному онъ не говоритъ ничего. Для него существуетъ только мощный и радостно-живущій.

И въ то же время есть у индивидуализма черта, роднящая его съ христіанствомъ.

Не только ученіе Л. Н. Толстого, но индивидуализмъ Ницше, индивидуализмъ Бодлера и Уайльда (въ томъ тюремномъ періодѣ жизни этого послѣдняго, когда онъ проникся индивидуализмомъ Христа) выставляетъ, какъ требованіе, отреченіе. Выставляетъ его именно потому, что для всѣхъ индивидуалистовъ личное „я“ есть только тотъ мостъ, который служить „переходомъ“, и который по исполненіи своей задачи подлежить, какъ это формулировалъ Ницше, уничтоженію. Въ жертву идеи индивидуальнаго творчества обрекается личное „я“. Человѣкъ Ницше дѣлаетъ себя мостомъ для сверхчеловѣка. Толстовецъ говоритъ: пусть кончится родъ человѣческой, но осуществится черезъ насъ идея высшей мудрости и добра. Это ли не принципъ отреченія, и можно ли сравнивать рубенсовскій эвдемонизмъ Штирнера съ этимъ подлиннымъ индивидуализмомъ?

Но все-таки индивидуализмъ, какъ и обскурантизмъ, пассивенъ по отношенію къ проявленію насилій. Да, индивидуализмъ не подвинетъ своего адепта на „прямое дѣйствіе“; для того, чтобы сдѣлать это, онъ долженъ измѣниться въ анархизмъ.

Намъ приведутъ примѣръ: за стѣной тюрьмы—человѣкъ огромной воли и свѣтлаго ума—Сократъ. Ему грозитъ смерть. А онъ ли не является орудіемъ жизненно-творческой силы, какъ бы ни ненавидѣлъ его Ницше за холодную „сократическую“ силу ума? Какъ-же быть въ данномъ случаѣ?

Индивидуалистъ спросить: отдалъ ли онъ жизни все, что творчески развилъ въ себѣ на основѣ, заложенной природой? Оставилъ ли онъ въ жизни свое ученіе, свою мысль, отпеча-

таль ли на ней сильный и созидательный свой обликъ? Если да, онъ могъ умереть.

А если нѣтъ? Мало ли Сократовъ погибало, не обнаруживъ себя, не отдавъ жизни свое творчество! Это было и есть и еще долго будетъ. Но все таки, отвѣтитъ индивидуалистъ, никакая тоска или безуміе гнѣва и муки не можетъ закрыть глаза на то что освобождающая и творческая сила есть только одна—индивидуальной мощи, творчества живущаго въ себѣ самомъ „я“.

Пусть эта сила послужить въ рукахъ cadaго молотомъ, разбивающимъ цѣпи. Какъ въ скандинавской сказкѣ о Торѣ, здѣсь предлагается каждому испробовать свои силы и замануться молотомъ. Кто безсиленъ, тотъ молота и не подниметъ. А кто не подниметъ молота, молота духовнаго созиданія, жизненнаго строительства, творческаго возвышенія, тотъ не послужитъ дѣлу жизни, тотъ создаетъ въ ней лишь поэму пошлаго, животнаго прозябанія, лишеннаго и жизнерадостности, и жизненной красоты. Зачѣмъ же, спрашиваетъ индивидуалистъ, эта слѣпая общность Просперо и Калибана! (См. драму Ренана „Калибанъ“). И въ лицѣ Ренана индивидуализмъ даже восклицаетъ: цѣпей для Калибана! Ибо животность побѣдитъ владычество духа красоты и разума. А Ницше обосновываетъ это требованіе своей теоріи морали „господь и рабовъ“.

Индивидуализмъ не можетъ и не хочетъ видѣть то общее человѣческое „я“ въ толпѣ, въ массѣ, которое создаетъ цѣнность и знаніе массовой энергіи. Нѣтъ, индивидуализмъ не вѣритъ прекраснымъ словамъ о человѣчествѣ вообще, о царствующемъ въ немъ духѣ добра и свободы, предполагая въ каждой толпѣ бокъ-о-бокъ Просперо и Калибана, Патрокла и Терсита.

Для индивидуализма существуютъ только двѣ человѣческихъ руки, которыми управляютъ индивидуальные разумъ и воля. И онъ указываетъ на лежащій на землѣ молотъ Бога-Тора, которымъ каждый долженъ дробить скалы и создать зданія жизни. Если же на общій зовъ пойдутъ и Калибанъ, и Просперо, то вѣдь результатъ получится только тотъ, что животная, или просто средняя, тупая сила обременитъ собой творческую руку строителя. Отсюда выводъ: призывъ индивидуализма направленъ только къ уединенно живущему Про-

сперо, сила и мудрость котораго опредѣляются жизнью его единственнаго, его индивидуальнаго „я“. Впрочемъ, призывъ индивидуализма, скажутъ его адепты, Калибанъ и не услышитъ: онъ глухъ для этого.

И грѣхъ, и добродѣтель индивидуализма, на взглядъ его враговъ и друзей, заключается именно въ этомъ недовѣріи къ человѣку, который не представляется ему ни абсолютной цѣнностью, ни самоцѣлью; черты, выставляемыя имъ, какъ требованіе высшей культуры, индивидуализмъ видитъ не во всѣхъ, но въ немногихъ; человѣкъ же вообще не можетъ быть его задачей, хотя-бы уже потому, что въ общей массѣ людей онъ найдетъ живущаго на землѣ, строящаго тюрьмы, обагряющаго руки въ крови жирнаго Калибана, принявшаго теперь и обликъ палача. Разъ есть борьба, разъ эта борьба за идеалы человѣчества дѣлитъ то же само человѣчество на рядъ враждующихъ полчищъ, то ясно—одно изъ этихъ полчищъ воплощаетъ въ себѣ Калибана. А Разъ Калибанъ существуетъ, то надо считаться съ нимъ.

Это въ данный, по крайней мѣрѣ, мигъ разрушаетъ понятіе человѣчества, ибо въ противномъ случаѣ оно обойметъ собою и Калибана. Но формы, въ которыя отливается „калибанизмъ“, различны,—и спасеніе отъ всѣхъ его видовъ только въ мѣрилѣ, выдвигаемомъ индивидуализмомъ, который вообще въ оцѣнкѣ созидательной дѣятельности руководствуется принципомъ, по которому полезнымъ и необходимымъ камнемъ для зданія жизни будетъ только лишь сработанный въ горнилѣ замкнутой лично-творческой работы, въ каждой частицѣ ея носящей отпечатокъ индивидуальности творца, какъ это давно уже указано Рескинымъ на примѣрахъ дорафаэлитовъ-примитивовъ и прерафаэлитовъ.

Но индивидуализмъ преграждаетъ дорогу своему адепту въ общее русло массоваго подъема не только логическими доводами, но и непосредственнымъ чувствомъ. Глядя на гущу массоваго существованія съ нѣкой высоты, созданной для себя ученіемъ, индивидуалистъ подвергается тому воздействию исповѣдуемой имъ философской уединяющей религіи, которая, какъ уже было въ началѣ сказано, воспитываетъ въ немъ отчужденность и отвращеніе къ этому потоку жизни и кипящей въ ней борьбѣ. Онъ видитъ здѣсь затертымъ и почти уничтоженнымъ то, что ставится имъ въ уголь своего

зданія жизни—индивидуальное, личное начало человѣческихъ единицъ, затеривающихся въ массѣ, какъ ничтожная песчинка. И не все ли равно—будетъ ли это масса социалистовъ или масса анархистовъ?

Все это опредѣляетъ собою взаимоотношеніе индивидуализма и революціоннаго движенія, на пути котораго первый не можетъ не стоять каменной и мертвой глыбой. Индивидуализмъ не въ примитивной его формѣ, въ каковой сливается онъ съ идеей общественной борьбы, а взятый, какъ ученіе въ чистой его сущности, стоитъ въ сторонѣ отъ кипящаго движенія и cadaго, кто оглянется на него въ пылу борьбы, обливаетъ холодомъ отчужденія, смѣняя горячку борьбы тишиной глубокой и внимательной пытливости, работы тихаго исканія, не лишенной экстаической бурной силы напряженія. Если даже представить себѣ индивидуалиста на баррикадѣ, то во взглядѣ, которымъ онъ окинетъ и улицу, и баррикады, и товарищей, и себя самого, неизмѣнно будетъ та внимательность холоднаго какъ будто со стороны прислушиванія, которая является основной чертой индивидуалиста. Уже самая способность *оглянуться* на себя самого, стоящаго на баррикадѣ, говорить не о захватѣ идеей общей борьбы, а той непрерывной нити индивидуальной внутренней работы, которая прядется въ головѣ неизмѣнно вездѣ и всегда. Нѣтъ, индивидуалистъ—плохой революціонеръ! Сидя въ каменныхъ толщахъ тюрьмы, исполняя отвѣтственную партійную работу, онъ будетъ прислушиваться къ самому себѣ, къ внутреннимъ голосамъ ума и души. Онъ уже взятъ, захваченъ работой жизни, которая врядъ-ли совмѣстится съ другой ея задачей.

Съ точки зрѣнія живой „сегодняшней“ жизни это страшно принижаетъ индивидуализмъ, какъ ученіе жизни, а не смерти. Съ точки зрѣнія чловѣка чистой осуществляющейся идеи, это возвеличиваетъ то же ученіе. Рамки статьи не даютъ намъ стать на точку зрѣнія того или иного утвержденія. Намъ важно только одно: правиленъ или нѣтъ выводъ враждебности индивидуализма революціи, которая поглащаетъ и стираетъ въ своемъ массовомъ движеніи объектъ ученія?

А выводъ этотъ въ одно и то же время—и общее мѣсто, и парадоксъ. Еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ эпоху полнаго владычества реакціи, теорикъ политической борьбы считалъ своею обязанностью бороться съ просачивающимися въ

нашу художественную и философскую литературу теченіями индивидуализма, ибо видѣлъ въ нихъ именно средство *отвлеченія* отъ задачъ момента и боялся эпидеміи этихъ идей. Но когда революція вторгнулась стихійной волной въ жизнь, власть *ея* идей сочли непобѣдимой. И, дѣйствительно, какая теорія можетъ спорить со стихійной непосредственностью жизненныхъ проявленій! И вотъ на нашихъ глазахъ индивидуализмъ погнался на службу революціи. И уже не одинъ изумленный голосъ мы слышали: — Смотрите! Индивидуализмъ и революція слились!

Такъ многіе восклицаютъ, и для нихъ-то нашъ выводъ—парадоксъ. Но они не замѣтили главнаго, что не индивидуализмъ, а двѣ-три идеи этого ученія, не существенныя для него, слились съ общей массой освободительныхъ идей.

Индивидуализмъ же во всей его полнотѣ и цѣлостности чуждъ революціи, ибо основная его цѣль разрываетъ рамки политическихъ, соціальныхъ и вообще, такъ сказать, „мѣстныхъ“ цѣлей и задачъ, на которыхъ основывается освободительный подъемъ массъ и лежитъ „по ту сторону ихъ“, какъ выразился Ницше. Наука, искусство, умъ, творчество, воля, энергія и сила—все это служитъ не человѣчеству, а той отвлеченной идеѣ познанія и развитія, носителемъ которой является индивидуальное „я“. И высшая радость, и вся полнота жизни этого „я“ заключается въ достиженіи высшихъ ступеней этого личнаго осуществленія. На этихъ ступеняхъ индивидуальное „я“ перерастаетъ самыя утонченныя рамки культурнаго общенія, полагая, какъ цѣли жизни, такъ и пути къ нимъ—въ себѣ самомъ, и тѣмъ самымъ видитъ себя свободнымъ отъ условій массоваго существованія и чуждымъ имъ. Такъ говоритъ индивидуализмъ—и ни прибавить къ нему, ни убавить отъ него въ чистой его формулѣ ничего нельзя.

О Г Л А В Л Е Н І Е.

	СТР.
1. Кнутъ Гамсунъ	5
2. Эстетизмъ и Эротика	26
Гл. I. — О творчествѣ лирическомъ	29
Гл. II. — Жизнь, какъ творчество	71
Гл. III. — Художники Эроса	91
3. Габр. Д' Аннунціо	111
4. Фр. Ницше.	
I. — Христіанство	122
II. — Ницше и страхъ жизни	134
5. Творчество.	
Очеркъ I-ый	144
Очеркъ II-ой	159
6. Стихійность въ молодой поэзіи	169
7. О художеств. рисунокѣ въ соврем. беллетристикѣ	205
8. Мистицизмъ въ творчествѣ Лѣскова	227
9. Кошмаръ Раскольниковъ	238
10. Страхъ жизни	257
11. Индивидуализмъ и револ. движеніе	264

Помѣщенныя здѣсь статьи появились впервые въ журналахъ: — „Образованіе“, „Соврем Міръ“, въ альманахѣ „Грифъ“ и др. изд. Нѣкоторыя изъ статей вошли въ настоящее изданіе переработанными.
