Мережковский Д. С. **Акрополь: Избранные литературно-критические статьи** / Сост., послесл. и коммент. С. Н. Поварцов. М.: Книжная палата, 1991. 351 с. («Из архива печати»).

*От составителя* 5 [Читать](#_Toc479554836)

Акрополь 17 [Читать](#_Toc479554837)

Старый вопрос по поводу нового таланта 25 [Читать](#_Toc479554838)

Флобер 47 [Читать](#_Toc479554839)

Рассказы Вл. Короленко 58 [Читать](#_Toc479554840)

Сервантес 85 [Читать](#_Toc479554841)

Достоевский 108 [Читать](#_Toc479554842)

Гончаров 127 [Читать](#_Toc479554843)

Майков 143 [Читать](#_Toc479554844)

Из книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 158 [Читать](#_Toc479554845)

Мистическое движение нашего века 172 [Читать](#_Toc479554846)

Памяти Тургенева 179 [Читать](#_Toc479554847)

О свободе слова 181 [Читать](#_Toc479554848)

В обезьяньих лапах. О Леониде Андрееве 185 [Читать](#_Toc479554849)

Асфодели и ромашка 209 [Читать](#_Toc479554850)

Лев Толстой и революция 216 [Читать](#_Toc479554851)

Зимние радуги 220 [Читать](#_Toc479554852)

Иваныч и Глеб 227 [Читать](#_Toc479554853)

Брат человеческий 247 [Читать](#_Toc479554854)

Балаган и трагедия 252 [Читать](#_Toc479554855)

Зеленая палочка 260 [Читать](#_Toc479554856)

Две России 262 [Читать](#_Toc479554857)

Розанов 271 [Читать](#_Toc479554858)

Горький и Достоевский 279 [Читать](#_Toc479554859)

Суворин и Чехов 286 [Читать](#_Toc479554860)

Чаадаев (1794 – 1856) 294 [Читать](#_Toc479554861)

Не святая Русь (Религия Горького) 304 [Читать](#_Toc479554862)

О мудром жале 315 [Читать](#_Toc479554863)

Автобиографическая заметка 317 [Читать](#_Toc479554864)

Из писем Д. С. Мережковского 323 [Читать](#_Toc479554865)

**Комментарии** 326 [Читать](#_Toc479554867)

*С. Н. Поварцов*. Возвращение Мережковского 332 [Читать](#_Toc479554866)

# **{****5}** От составителя

С именем Д. С. Мережковского (1865 – 1941) прочно связан вполне определенный, некогда весьма мощный, а ныне несправедливо забытый пласт русской литературы. Под обломками отечественной культуры его книги оказались надолго погребенными, и только в наши дни появилась возможность прочесть их непредвзято.

Поэт, литературный критик, романист, переводчик, религиозный мыслитель, Мережковский наиболее ярко выражал сложные, противоречивые и в целом кризисные тенденции своего времени. По праву считаясь патриархом русского декадентства, он в многочисленных сочинениях достаточно последовательно воплощал идеи «нового религиозного сознания», живо откликался на бурные события эпохи. Конфронтация Мережковского с социал-демократической интеллигенцией — важная и до сих пор малоисследованная страница в истории русской общественной мысли. Результатом этой конфронтации стал для Мережковского, как, впрочем, и для ряда других писателей, «исход на Запад». Политические реальности послеоктябрьского периода были таковы, что все явления в области духовной жизни неизбежно оценивались с позиций идеологии победившего класса. Такой подход сегодня представляется достаточно односторонним, особенно если речь идет о литераторах, музыкантах, артистах, художниках.

Пока в потоке возвращаемых книг произведения Мережковского занимают скромное место. Прежде всего к нам пришли исторические романы писателя. Что касается его литературно-критических и общественно-политических статей, то эта часть обширного творческого наследия остается современному читателю практически неизвестной. Необыкновенно актуальны те работы Мережковского, где осмысляются великие традиции XIX века. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Л. Толстой и Достоевский, Тургенев, Чаадаев, Г. Успенский, Короленко — вот далеко не полный перечень «героев» критических очерков Мережковского. Некоторым из них, как, например, Толстому и Достоевскому, посвящено фундаментальное многотомное исследование с подзаголовком «жизнь, творчество, религия» — книга, обозначившая переломный момент в развитии русской литературной критики. «Вечными спутниками» называл Мережковский тех писателей, которых особенно любил. Уместно напомнить, что, будучи литератором переходного периода (то есть рубежа веков), он лично знал многих: дружил с поэтом Я. П. Полонским, видел А. Н. Майкова, {6} переписывался с А. Н. Плещеевым. С А. П. Чеховым Мережковский гулял по Венеции и вел серьезнейшие философские беседы. В 1904 году вместе с З. Н. Гиппиус он посетил в Ясной Поляне Толстого.

Лучшие статьи Мережковского полезно перечесть в контексте новейших споров по самым разным вопросам культуры и политики, русской государственности и межнациональных отношений. Это необходимо, несмотря на пристрастие Мережковского к крайностям, навязыванию излюбленных религиозно-мистических абстракций в анализе той или иной проблемы. «Страстный охотник за идеями», по удачному определению Л. Шестова, Мережковский отличался в кругу современных ему литераторов неутомимостью интеллектуального поиска и редким умением реагировать на все болевые точки в области духовной (в том числе и церковной) жизни. Ничуть не преувеличу, если скажу, что адепт «нового религиозного сознания» и его ближайшие единомышленники ясно понимали свое место в литературном процессе, гордились избранничеством и ощущали себя неотъемлемой частью русской литературы, той частью, которую нельзя игнорировать.

В какие бы крайности и преувеличения ни впадал Мережковский-критик, каждая его страница дышит любовью к литературе, к глубоко национальным ее истокам. Нет сомнения, что это являлось также и результатом домашнего воспитания. В автобиографии Мережковский пишет, как отец водил его, подростка, к Достоевскому. Встреча запомнилась на всю жизнь, а больше всего совет, данный маститым писателем юному стихотворцу: «Чтоб хорошо писать — страдать надо, страдать!» Таким образом, любовь к литературе была следствием прямо-таки благоговейного, воспитанного в семье, отношения к личности русского писателя — факт сам по себе примечательный для характеристики нравов, царящих в большинстве интеллигентных семей того времени. «Кажется, в 1879 году, — читаем в автобиографии, — когда мне было лет четырнадцать, отец повез меня в Алупку, к семидесятилетней старухе гр. Елисавете Ксаверьевне Воронцовой. Я не знал, что имею счастие целовать ту руку, которую полвека назад целовал Пушкин». Эта великолепная в своей трогательности деталь многое объясняет в писателе Мережковском, которого Александр Блок считал прежде всего художником, несмотря на имеющиеся между ними разногласия по ряду литературных и политических вопросов. Вообще, молодая генерация писателей, в первую очередь — символисты, видели в Мережковском именно носителя и, до известной степени, продолжателя традиций русской классики. Он был для них живым примером культурной преемственности. В книге воспоминаний «Годы странствий» (1930) Георгий Чулков писал: «Новейшее поколение искало и находило в Мережковском связь с ушедшим поколением. Каждый из нас, встретив Мережковского в Летнем саду на утренней ежедневной прогулке, думал, глядя на его маленькую фигурку, узенькие плечи и неровную походку, что этот человек связан какими-то незримыми нитями с Владимиром Соловьевым, значит, и с Достоевским — и далее с Гоголем и Пушкиным».

В настоящее издание включены избранные литературно-критические статьи Д. С. Мережковского, охватывающие период с 1888 по 1926 год. Собранные под одной, обложкой, они дают представление не только об эволюции автора, но и о сложных путях развития русской литературной критики на рубеже XIX и XX веков. В тексте сохранены некоторые особенности авторской орфографии и пунктуации.

# **{****17}** Акрополь[\*](#_e01)

Мне давно хотелось побывать в Афинах. Это была моя мечта в продолжение многих лет.

Я проехал через Южную Францию в Северную Италию. Недели три прожил во Флоренции. Удивительный город. Благодаря солнечному свету, чистому и нежному, благодаря воздуху, мягкому и прозрачному, о каком мы в Петербурге и понятия не имеем, все там кажется прекрасным, каждый предмет, даже самый прозаический, скульптурным. Краски — не столь яркие, как, например, в Неаполе или Венеции, скорее тусклые и однообразные, но зато очертания далеких холмов, деревьев на горизонте, средневековых зданий — каждая форма, каждая выпуклость точно из особенного драгоценного вещества. Живешь в этом солнечном свете, в этом воздухе, как в непрерывном сне.

По этому берегу мутного Арно ходил Данте Аллигиери и обдумывал «Божественную комедию». От каждого стиха мрачной поэмы веет флорентийским воздухом, на страшных описаниях «Ада» виден как будто слабый отблеск этого нежного солнца. Вот на склоне горы, среди кипарисов, вилла Пальмьери, где происходило знаменитое собрание дам и кавалеров, рассказывавших друг другу сказки во время флорентийской чумы, как о том передает веселый Боккачио в «Декамероне». Вот холм, где некогда была обсерватория Галилея. Вот дом Микель-Анжело Буонаротти. Я вхожу в него, вижу его рисунки, модели и рукописи. Вот народная площадь; собор Marie del Fiore; «*райские*» двери крестильницы, вылитые из бронзы великим Гиберти; Венера Медичейская… Это сделал на маленьком клочке земли маленький народ. Что это были за люди — как они жили, как были не похожи на нас, сильные и свободные!

Дворец Питти, в котором собраны самые нежные, воздушные создания кисти Рафаэля, Бартоломео, Тициана, Мурильо, Джиорджионе, весь построен из огромных кусков дикого камня, даже неотесанного. Эти люди так любили все простое, прямо вышедшее {18} из рук природы, что боялись исказить первобытную красоту камня, обтесывая и сглаживая неровности. Глыбы нагромождены на глыбы в основании дворца, точно скалы; столь царственного здания больше нет нигде на земле. Кое‑где, среди старого, грубого камня, львиная голова с открытою пастью, из которой бьет вода в мраморные бассейны… Зодчий презирает все, что искусственно и вычурно. Да, нужно быть таким простым, таким первобытно-искренним, чтобы быть великим. Чувствуется, что этот дворец выстроил себе не мелкий тиран, а сильный человек, вышедший из лона великого народа. И во всем — дух народа. Тут понимаешь, что значит не любить своего народа, какое безумие надеяться что-нибудь создать вне его и без него.

Таланты, как Гирландайо или Вероккио — художники, подготовившие расцвет флорентийской живописи, — могли возникнуть и в другой стране и в другую эпоху. Но нигде в мире они не имели бы того значения, как именно на этом маленьком клочке земли, у подошвы Сан-Миньято, на берегах мутно-зеленого Арно. Только здесь у Гирландайо мог явиться такой ученик, как Буонаротти, у Вероккио — Леонардо-да-Винчи. Нужна была атмосфера флорентийских мастерских, воздух, насыщенный запахом красок и мраморной пыли, для того, чтобы распустились редкие цветы человеческого гения. Как будто мрачный и пламенный дух неукротимого народа долго томился в своей немоте, искал воплощения и не мог найти. Он едва брезжит, как бледная полоска в утренних тучах, — в больших глазах еще иконописных, полувизантийских мадонн Чимабуэ, он проясняется в реализме Джиотто, сияет уже ярким светом у Гирландайо, у Вероккио, на время отклоняется в религиозной живописи Фра Анжелико, чтобы вдруг, наконец, как молния, все озарить — в Микель-Анжело и Леонардо-да-Винчи. Какое торжество для народа! Отныне флорентийский дух нашел себе полное выражение, неистребимую форму. Вокруг могут происходить всевозможные перевороты, все может рушиться: Флоренция Возрождения сама себя нашла, она бессмертна, как Афины Перикла, как Рим Августа. Я узнаю резец Донателло в отчеканенных, металлически звучных терцинах Аллигиери. На всем печать свободного флорентийского духа. Он чувствуется в самых ничтожных подробностях архитектуры: в прекрасных чугунных грифонах, которые вбиты в камень на уличных перекрестках по углам палаццо, чтобы поддерживать факелы ночью. Так в двустишии греческой эпиграммы я узнаю дух Гомера, в обломке мрамора, наполовину скрытом мхом и землею, — стиль ионической колонны. На всех созданиях истинно великих культур, как на монетах, отчеканен лик одного властелина. Этот властелин — гений народа.

Чем больше я всматривался в создания Ренессанса, тем более чувствовал, что невозможно проникнуть в дух нового человека, не побывав в Греции, не увидев собственными глазами воплощение {19} древнего эллинского духа. Он лежит как глубочайшая, иногда бессознательная, основа во всем, что творят истинно прекрасного и вечного художники новых времен. Есть греческое спокойствие и совершенная чистота линий в мадоннах Рафаэля, который считал греков своими учителями. В библиотеке Лаврентия Медичи я встретил, рядом с древними рукописями Данте и Петрарки, «Энеиду» Виргилия на пергаменте VI века. Недаром божественный Виргилий — спутник Данте в Аду средних веков. Когда я смотрел на бронзовые двери крестильницы и любовался воздушными, чисто эллинскими складками туник древнебиблейских женщин в сценах из «Пятикнижия» Моисея, мне вспомнилось невольно то, что я видел раньше в помпейских картинах. В бронзе Гиберти — та же древняя грация, полнота жизни и спокойствие, как в обнаженном теле юноши Давида у Микель-Анжело, в его Леде и Вакхе. И тот же отблеск эллинской музы в терцинах Данте. Всюду во Флоренции неотступное воспоминание *о ней*. Что же люди создали там, на клочке каменистой, бесплодной аттической земли? Почему народы через двадцать веков после торжества христианской проповеди, уничтожившей Олимп, не могут забыть о веке Перикла? Что там было? Я понимал, что никакими книгами, никакими словами нельзя передать эллинского духа. Должно быть, то же чувство, непреодолимое и священное, влекло средневековых пилигримов в Иерусалим, которое теперь влечет меня в Акрополь…

Несмотря на все мои ожидания, и, может быть, именно благодаря им, Адриатическое море на меня не произвело особенного впечатления — море как море.

Так бывает почти всегда: когда приближаешься к тому, чего слишком долго и сильно желал, сердцем овладевает непонятная грусть и разочарование. И я смутно начинал бояться, что Афины не дадут мне того, чего я ожидал.

Впечатление от моря несравнимо ни с чем и всегда ново. Нельзя налюбоваться изменчивостью и постоянством «свободной стихии». Каждое мгновение она принимает новые оттенки, у нее нет мертвенной неподвижности гор: она живет. И вместе с тем, от первого дня творения и до последнего, море остается таким, как было, — оно неизменно.

В природе нет ничего величественнее простой черты горизонта там, где вода сливается с небом. Все другие, более сложные линии и очертания на земле, как бы они ни были прекрасны, кажутся ничтожными перед этим величайшим, доступным для людей, символом бесконечности.

Но в этот раз — не знаю почему — сердце мое оставалось холодным. Я искал прежних впечатлений от моря и не находил. Мне казалось, что я еду по какой-то гигантской географической карте. Кое‑где мелькали, выплывая из моря и потом опять погружаясь в него, воздушно-голубые острова Архипелага.

{20} Я затаил в душе моей сомнения относительно Греции.

С этим сомнением переправился я с парохода в маленький городок Корфу. В первый раз в жизни я ступил на эллинскую землю. Меня встретили довольно противные лица туземцев, пыль, вонь и жара. Пошли непонятные драхмы, лепты и оболы вместо понятных и благородных франков. Я сразу почувствовал, что из Европы попал в Азию, но не в настоящую дикую Азию, а в полукультурную, то есть самую неинтересную. Черномазые греки напоминали мне петербургских продавцов губок в Гостином дворе. Солнце палило несносно. Я чихал и кашлял от белой, знойной пыли и был рад, когда опять выехал в открытое море и вольный ветер освежил мое лицо. Говорили, что в Афинах будет еще жарче. Я смотрел уже с глубоким равнодушием на берега Эллады. Промелькнул очаровательный остров Зантэ. Теперь, глядя на серое небо Петербурга, я с нежностью и печалью повторяю это имя…

Мы приближались к обрывистым скалам Морей, где была Спарта, древний Лакедемон. Обогнули знаменитый, страшный древним мореплавателям, мыс Матапан — самую южную точку Европы.

«Завтра я увижу Афины», — сказал я себе, ложась на койку, и заснул с безмятежным равнодушием.

Рано утром, выйдя на палубу, я увидел амфитеатр спускавшихся к морю гор и холмов, с легкими очертаниями. Это были берега Аттики.

Я посмотрел в бинокль на выходивший как будто из самого моря остроконечный холмик. На его вершине что-то неясно мелькало.

Стоявший рядом со мной австриец произнес: «Акрополь».

Сердце мое пробудилось в первый раз после отъезда. Но я тотчас же победил волнение. Мне почему-то нравилось мое равнодушие.

Соленая влага пенилась и шумела. Мы въезжали в огромный залив; в тумане подымались обрывистые горы Коринфского перешейка. Вот Саламин, вот мыс Сапиум, где до сих пор сохранились дивные колонны храма Паллады.

Мне иногда казалось, что все это я вижу во сне.

К десяти часам утра мы въехали в Пирей. Помню, еще мальчиком я повторял с восторгом стихи А. Н. Майкова:

… Беги со мною!..  
 … Уйдем скорей!..  
Возьмем корабль! летим стрелою  
К Афинам, в мраморный Пирей:  
Там все иное — люди, нравы!  
Там покрывал на женах нет!  
Мужам поют там гимны славы.  
Там воля, игры, жизнь и свет!..[[1]](#endnote-2)

{21} И мы въехали в Пирей. Самая прозаическая торговая гавань. Уродливые железные броненосцы, закоптелые от каменноугольного чада торговые пароходы, конторы, бюро агентства, громадные сараи. Ни кустика, ни травки, ни садика на выжженных, печальных холмах. Из фабричных труб валит черными клубами дым, уносясь в бледно-голубое аттическое небо. Визжат блоки, грохочут цепи и машины. Вот он — «мраморный Пирей»!

Я нанял лодку и отправился на берег. Утреннее солнце жгло беспощадно. Что будет в Афинах? Ступив на пыльную набережную, я почувствовал отчаяние.

Никогда в жизни я не испытывал такой жары. Казалось, что огромная тяжесть навалилась на голову и плечи. В ушах шумело, и ноги подгибались. Для нас, северных людей, в таком солнце есть что-то лютое, почти страшное. Я понял здесь, что у Гелиоса-Аполлона стрелы могут быть смертоносными.

В душном вагоне железной дороги, соединяющей Пирей с Афинами, казалось не то что прохладнее, а возможнее дышать.

Наконец я вышел на грязный, зловонный вокзал в Афинах.

Нас окружили бесчисленные гиды, от которых невыносимо пахло чесноком. Мы кое-как от них отделались. Я не взял ни одного, чем привел в негодование всех.

Мы влезли в огромную, дребезжащую колымагу, вроде кареты, запряженную отвратительными клячами. В это время года (в конце мая) в открытых экипажах здесь нельзя ездить без некоторой опасности солнечного удара.

Кажется, если бы я увидел теперь не только Акрополь, но собрание олимпийских богов, я бы остался бесчувственным и разве попросил бы бога-тучегонителя затмить это солнце.

После долгих криков, понуканий, хлопанья бича мы, наконец, взобрались на холм по крутой, обрывистой дороге. Колымага остановилась. Кучер отворил дверцы, и мы вышли.

Я взглянул, увидел все сразу и сразу понял — скалы Акрополя, Парфенон, Пропилеи, и почувствовал то, чего не забуду до самой смерти.

В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыносимой жары, утомления от путешествия, современного, пошленького скептицизма — всего этого как не бывало. И — растерянный, полубезумный — я повторял: «Господи, да что же это такое».

Вокруг не было ни души. Сторож открыл ворота.

Я чувствовал себя молодым, бодрым, сильным, как никогда. Под отвесными лучами солнца надо было подниматься по раскаленной каменной лестнице между раскаленными стенами. Но это были те самые ступени, по которым шествовали в Акрополь панафинейские праздничные феории.

И когда двери закрылись, мне показалось, что все мое прошлое, все прошлое человечества, все двадцать болезненных, мятущихся {22} и скорбных веков остались там, позади, за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии и вечного покоя. Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить! И странно: как во всех очень важных, единственных обстоятельствах жизни, мне казалось, что я все это уже где-то и когда-то, очень давно, видел и пережил, только не в книгах. Я смотрел и вспоминал. Все было родным и знакомым. Я чувствовал, что так и должно быть и не может быть иначе, — и в этом была радость.

Я всходил по ступеням Пропилеи, и ко мне приближался чистый, девственный, многоколонный на пыльной побледневшей лазури полуденного неба, несказанно прекрасный — Парфенон…

Я вошел, сел на ступени портика под тенью колонны. Голубое небо, голубое море и белый мрамор, и солнце, и клекот хищных птиц в полдневной высоте, и шелест сухого колючего терновника. И что-то строгое и сурово-божественное в запустении, но ничего печального, ни следа того уныния, чувства смерти, которое овладевает в кирпичных подземельях палатинского дворца Нерона, в развалинах Колизея. Там — мертвое величие низвергнутой власти. Здесь — живая, вечная красота. Только здесь, первый раз в жизни, я понял, что такое — красота. Я ни о чем не думал, ничего не желал, я не плакал, не радовался — я был спокоен.

Вольный ветер с моря обвевал мое лицо и дышал свежестью.

И не было времени: мне казалось, что это мгновение было вечно и будет вечно.

Я обошел Акрополь, маленький храм богини Nike Apterae («Бескрылой Победы»), Эрехтейон с девами-кариатидами, Парфенон, Пропилеи.

Я смотрю на гладкую совершенно голую стену в Пропилеях. Кажется, что может быть красивого в голой стене? Но четвероугольные продолговатые куски мрамора так нежно отполированы, так гармонично расположены, что и здесь вы чувствуете печать эллинского гения. Солнечный свет как будто проникает мрамор насквозь, и ничто не может сравниться с голубою, легкою тенью, которая углом ложится от соседней стены на мраморную поверхность.

Здесь, над крутым обрывом, откуда виднеется море и свидетель эллинской славы — остров Саламин, возвышается маленький храм Победы. Греки назвали ее *Бескрылой* — в знак того, что она должна вечно оставаться в Афинах. Храм Нике миниатюрный по внешним размерам: он едва ли больше, чем средняя комната в наших современных домах. Но какая стройность! Великое в малом. Вот что отличает греческую архитектуру от римской, от средневековой. Римляне действуют внешней грандиозностью, подавляющими размерами своих зданий. Но у них под плитами мрамора — кирпич. Развалины римских зданий производят впечатление огромных, мрачных остовов. В Акрополе ни одного кирпича. Вы ступаете на белую мраморную пыль. Под ногами {23} искрятся и хрустят, как снег, обломки пентеликонского камня… Здесь не утоляет зрение. Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора, пожелтевшего от древности, золотистого, пропитанного солнечным светом, теплого, как живое тело. Не верится, чтобы человеческая рука могла создать Парфенон, Пропилеи, Эрехтейон. Они сами вышли из недр земли по законам божественным, не человеческим. Недаром кругом на выжженных холмах и равнинах ни дерева, ни кустика. Вместо деревьев, из каменистой земли, под знойным солнцем Аттики, выросли эти белоснежные колонны и увенчали красноватые глыбы Акропольского утеса. Кругом ни одного зеленого листика. И не надо деревьев.

В Эрехтейоне я наклонялся к некоторым обломкам, покрытым мелкими, сложными арабесками. Я хотел узнать, нет ли малейшей неточности резца, случайной небрежности. Но чем ближе всматривался я, тем больше понимал, что совершенству нет пределов. В какой-нибудь мелочи, которой надо любоваться чуть ли не в лупу, в мраморном завитке, в мэандре, в коринфской пальмовой ветке — такая же непогрешимая точность, законченность и гармония, как в очертаниях целого.

И все это, кажется, без труда, само собою вышло из рук ваятеля. Твердый, белый камень, над которым пролетели 2000 лет, не тронув его красоты, под резцом художника мягче воска, нежнее только что распустившихся лепестков лилии.

Люди здесь к природе ничего не добавили своего. Красота Парфенона и Пропилеи — только продолжение красоты моря, неба и строгих очертаний Гимета и Пентеликона. В северных зданиях люди уходят от природы, не доверяют ей, прячутся в таинственный полумрак между стрельчатыми колоннами, пропускают солнечный луч сквозь разноцветные стекла, зажигают перед страдальческими ликами угодников тусклые лампады, заглушают звуки жизни звуками органа и покаянным воплем:

Dies irae, dies ilia  
Solvet saeclum in favilla[[2]](#endnote-3).

А здесь, в Элладе, человек отдается природе. Он не хочет, чтобы здание скрывало ее. Вместо крыши в Парфеноне — небо. Между белыми колоннами — голубое море. И всюду — солнце. Нет уголка, откуда не виднелась бы даль. Воздух, солнце, небо, море — вот материал в руках зодчего. Простые, умеренные, спокойные линии мрамора — то отвесные, то поперечные — служат ему для того, чтобы яснее ограничить, окружить рамкою, выделить в природе то, что человек считает в ней прекрасным и божественным. Перенесите Акрополь в другое место, в другой пейзаж, и следа не останется от его красоты. Здесь полная, никогда уже более не повторявшаяся гармония между творениями рук человеческих и природою: величайшее примирение этих двух от вечности враждующих начал — творчества людей и творчества {24} божественного. *Согласно с природою*! Вот основа и вдохновение всей греческой архитектуры.

В портик, между двух колонн, я вижу море. Разве я и раньше не видал его? Но я никогда не знал *такого* моря. Между колоннами оно так же, как небо, и горы, и солнечная даль, принимает какой-то новый смысл — *эллинское* выражение. Это уже вовсе не та практически утилитарная «водная поверхность», по которой ходят железные броненосцы и современные торгово-промышленные пароходы, это вечная thallassa[[3]](#footnote-2), лазурная, кипящая влага, из которой вышла Венера-Анадиомена, богиня красоты.

Так в Парфеноне, с грустью вспоминая нашу скучную жизнь, я думал: мы больше не умеем творить согласно с природою. Вот уже двадцать веков, как мы отошли и отреклись от нее. Безумные, бессильные! Чего мы ищем? Куда идем? Что поселило в нашем сердце смятение, недоверие к природе, страх перед жизнью и перед смертью? Нет у нас в душе ни героизма, ни счастия. Мы гордимся нашими знаниями и теряем образ человеческий, становимся подобными варварам среди унылой и нелепой роскоши, среди грандиозных изобретений современной техники; мы одичали в наших безобразных гигантских городах — этих твердынях из камня и железа, воздвигнутых против стихийных сил природы…

Только здесь, в Акрополе, понимаешь, что значит дух свободного, великого народа.

Все, что мы разделяем так мучительно и упорно; все, что доводит нас до невыносимых противоречий, — небо и земля, природа и люди, добро и зло — сливалось для древних в одну гармонию. Творчество художника было высшим подвигом, и подвиг героя — высшей степенью красоты. Это — два откровения одного начала. Единое в единой душе человека.

Неужели нам нет спасения и противоречия нашего ума и сердца неразрешимы? Неужели не суждено людям повторить того, что здесь было, и никогда новый Парфенон не будет создан новым эллином, богоподобным человеком на земле?

Я пишу эти строки осенней ночью, при однообразном шуме дождя и ветра, в моей петербургской комнате. На столе у меня лежат два маленьких осколка настоящего древнего камня из Парфенона. Благородный петеликонский мрамор все еще искрится при свете лампы… И я смотрю на него с суеверной любовью, как благочестивый паломник на святыню, привезенную из далекой земли.

# **{****25}** Старый вопрос по поводу нового таланта[\*](#_e02)

В последнее время на Западе, а отчасти и у нас, распространился новый оригинальный род литературных произведений — маленькие сжатые очерки, почти отрывки, приближающиеся по своим размерам и содержанию к известным «Стихотворениям в прозе» Тургенева. Мопассан, Ришпен, Копэ, Банвиль и другие французские беллетристы новейшей формации первые ввели в моду эту своеобразную и довольно грациозную форму, отлично приспособленную к потребностям и вкусам современной публики.

Спенсер в своей статье[[4]](#endnote-4) о музыке делает предположение, что этому искусству должна принадлежать в будущем все более и более выдающаяся роль, так что со временем красота звуков отодвинет на задний план красоту слова и пластических образов. Может быть, эта мысль и не вполне верна, во всяком случае нельзя не признать, что современное настроение масс в значительной степени ее подтверждает. Вкус и понимание живописи, скульптуры и даже отчасти поэзии уменьшается с каждым днем, делается достоянием ограниченного кружка знатоков и ценителей, между тем как популярность музыки растет не по дням, а по часам. Ее возрастающее влияние не могло не отразиться на искусстве более всего родственном ей — на изящной литературе. Эдгар По и Гоффман — гении вполне современные, которых никакая эпоха кроме нашей не могла бы произвести и оценить, стремились воплотить в слове неясное, неуловимое и почти непередаваемое волнение, доступное, по-видимому, одной только музыке. С другой стороны, мы, кажется, все более утрачиваем способность наслаждаться крупными чертами, резкими контурами и не обращать внимания на детали, мелочи, подробности, способность, составляющую громадное преимущество античных народов; для нас — в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным глазом, таится самая сущность, *душа* предмета. Архитектурная красота художественного плана в его широких очертаниях ускользает от большинства из нас, части заслоняют целое, ум наш слишком охотно погружается в подробности, дольше всего переживают в нас впечатления не от книги, а от отдельных глав, страниц, отрывков. По мере того как читатель все более утрачивает способность сосредоточивать внимание на широких контурах стройного, законченного произведения — поэтов, невольно испытывающих на себе влияние преобладающего эстетического настроения, увлекает страстная погоня за деталями, за тонкими психологическими полутонами, за тем непередаваемым и малоисследованным музыкальным элементом, который таится на дне всякого {26} ощущения. Писатель, отчасти ободряемый внешним успехом новой формы, еще более привязывается к ней потому, что эти маленькие, изящные новеллы, как будто нарочно, созданы для того, чтобы передавать микроскопические детали, мимолетные, музыкальные оттенки чувства, которые так дороги современному искусству.

Г. Чехов, издавший в прошлом и нынешнем году две книжки новелл, принадлежит к беллетристам этого нового типа. Книжки его сразу обратили на себя внимание лучшей части читающей публики и литературных кружков, за то, что так называемая критика отнеслась к ним хотя и благосклонно, но довольно сдержанно. Современные русские рецензенты и публицисты (потому что художественных критиков, в собственном смысле этого слова, у нас не имеется) обыкновенно судят писателя не за те достоинства, которые у него есть, а за те, которых, по их мнению, ему недостает. Прием этот, крайне невыгодный для авторов и читателей, оказывается зато чрезвычайно легким и удобным для самих «критиков»: человеку, не обладающему художественным чутьем, гораздо легче предъявлять мертвые, отвлеченные формулы и теоретические требования, чем прочувствовать и проанализировать живую красоту живых образов, легче судить, чем понять, легче смеяться, чем объяснить. Перед каждым произведением, в котором не слишком резко обозначена общественная тенденция, дающая повод хоть о чем-нибудь поговорить и поспорить, «критики» останавливаются в полном, беспомощном недоумении, более смелые из них с плеча отрицают самую возможность подобных произведений, более трусливые хвалят, но сдержанно и неискренне, только потому, что все их знакомые, литературные кружки и публика хвалят. Вот причина, которая заставила рецензентов отнестись к г. Чехову хотя и благосклонно, но гораздо менее внимательно и добросовестно, чем он этого заслуживает.

А между тем рассказы молодого беллетриста подкупают своей задушевностью и, несмотря на отрывочность, производят вполне цельное художественное впечатление. Чувство, оставляемое ими, довольно неопределенно, но, быть может, в этом и заключается главная его прелесть, подобно тому как эмоция, возбуждаемая в нас музыкой, нравится нам именно оттого, что она своим неуловимым, неопределенным характером резко отличается от обыденного, вполне ясного, но несколько прозаического строя мыслей и чувств. Г. Чехов соединяет в себе два элемента, две художественные сферы, которые бывают вполне слиты и уравновешены только в очень немногих гармоничных талантах. Он одинаково любит и природу, и человеческий мир. В большинстве писателей эти два элемента более или менее исключают друг друга. Поэты такого типа, как Байрон и Лермонтов, страстно любят природу, но к людям относятся презрительно и свысока, пренебрегают обыкновенными человеческими характерами и бытовой стороной жизни, {27} изображают не живых, настоящих людей, а одного человека, одного героя — демона, Люцифера или Прометея, который является носителем и воплощением внутреннего мира самого поэта. Кроме своей громадной и одинокой личности, они действительно понимают и любят только одно — природу. Писатели противоположного типа, как, например, Диккенс, Стендаль, Теккерей, Достоевский, — заняты почти исключительно изображением бытовой стороны жизни, человеческого мира в его трогательных, смешных или трагических проявлениях, и обращают довольно мало внимания на мир природы. Только очень немногие первостепенные писатели, как Тургенев и Лев Толстой, соединяют в себе эти два элемента. Г. Чехов, конечно, не по количеству таланта, о котором трудно судить по тому, что он до сих пор дал, а по качеству примыкает к современной русской школе, к Тургеневу и Толстому: он научился у них одинаково любить природу и человеческий мир, не жертвовать одним из этих элементов для другого, понимать их органическое и необходимое взаимодействие. Природа для рассказов г. Чехова — не аксессуар, не декорация, не фон, а часть самой жизни, самого действия, основная грандиозная мелодия, в которой звуки человеческих голосов то выделяются, то исчезают, как отдельные аккорды. Он смотрит на природу не с одной только эстетической точки зрения, хотя по всем его произведениям рассыпано множество мелких изящных черточек, свидетельствующих о тонкой наблюдательности. Но для истинного художника этого мало. Надо, чтобы он обладал не одною только внешней наблюдательностью, чтобы глаз его останавливался не на одной красивой поверхности явлений, не только на изяществе колорита, на мелодичности звуков, но чтобы поэт чувствовал более глубокую внутреннюю связь, кровное родство с природой, надо, чтобы он «с нею одною жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье», чтобы «была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна»[[5]](#endnote-5). У г. Чехова, как у истинного поэта, есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни. Он не только любуется ею со стороны, как спокойный наблюдатель-художник, она поглощает его целиком, как человека, оставляет неизгладимую печать на всех его мыслях и ощущениях, подавляет своими тайнами и величием: в его лучших описаниях чувствуется осадок хорошей, глубокой поэтической грусти, которую испытывают чуткие люди в минуты самого интенсивного наслаждения природой. Вот одно из этих прелестных описаний: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное {28} небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степь»). На дне природы поэт чувствует тайну: эстетическое наслаждение, испытываемое при поверхностном созерцании, уступает место более глубокому мистическому чувству, почти ужасу, не лишенному, впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести.

Есть прелесть бездны на краю[[6]](#endnote-6).

Вот другой отрывок: «Позади сквозь скудный свет звезд видна была дорога и исчезавшие в потемках прибрежные ивы. Направо лежала равнина такая же ровная и безграничная, как небо; далеко на ней там и сям, вероятно, на торфяных болотах, горели тусклые огоньки. Налево, параллельно дороге, тянулся холм, кудрявый от мелкого кустарника, а над холмом неподвижно стоял большой полумесяц, красный, слегка подернутый туманом и окруженный мелкими облачками, которые, казалось, оглядывали его со всех сторон и стерегли, чтобы он не ушел. Во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, больное; земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы. Куда ни взглянешь, всюду природа представлялась темной, безгранично глубокой и холодной ямой» («Враги»). По этому небольшому отрывку можно судить о мастерстве г. Чехова изображать природу такими тонкими и вместе с тем резко определенными, индивидуальными чертами, что описание воспроизводит все неуловимые музыкальные оттенки впечатления, которые, по-видимому, может дать одна только действительность. Впрочем, поэт умеет изображать не только открытые, великолепные горизонты, но и те трогательные мелочи интимной жизни природы, которые доступны лишь истинным поэтам, влюбленным в нее. У него в темноте летней ночи «какой-то мягкий махровый цветок на высоком стебле нежно касается щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что он не спит»; у него «золотые полосы вечерней зари похожи на ангелов-хранителей, которые, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагаются на ночлег». Он в высшей степени обладает мастерством оригинального эпитета; встречая некоторые из его сравнений, вы невольно отрываете глаза от книги и прислушиваетесь, как в душе возникает длинная вереница мыслей, чувств, неясных музыкальных ощущений, похожих на ряд отголосков, пробужденных под сводами громких звуков. Он иногда, как будто ненарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации.

{29} Но мистическое чувство, почти экстаз, возбуждаемые в нем слишком сосредоточенным созерцанием природы, не ослабляют теплого, внимательного, женственно нежного сочувствия человеческому горю, любви и понимания бытовой стороны жизни. Между тем, для большинства писателей этот отвлеченный экстаз, чувство мировой тайны почти никогда не проходят даром: в конце концов они делают поэта слишком одиноким, погруженным в эстетический идеализм, приводят к холодному, жесткому и в сущности бесплодному пессимизму, к презрительному взгляду на обыкновенных людей, на интересы будничной жизни. Г. Чехов любит и понимает людей не меньше природы. «В жизни ничего нет дороже людей!» — восклицает один из его героев, и, кажется, эта фраза могла бы служить эпитетом ко всем произведениям молодого беллетриста. Любит он человека не за высшие проявления его гения, не за то, что он — сильный и разумный, а скорее за то, что он слишком уж слабый, жалкий и смешной. Действующие лица его рассказов — очень маленькие, заурядные люди, в большинстве случаев из неинтеллигентной или полуинтеллигентной среды, в самой серенькой, будничной обстановке.

А между тем, едва успевает автор на протяжении каких-нибудь десяти страниц крохотного очерка познакомить нас с одним из своих героев — ничтожнейшим сельским дьячком, неизвестным пастухом, затерянным в степи, зауряднейшим бродягой, пехотным офицериком, — как мы уже инстинктивно привязываемся к ним, начинаем от всей души сочувствовать их микроскопическому горю, и в конце новеллы, чтение которой продолжается не больше четверти часа, нам почти жаль расстаться с действующими лицами. Приведу несколько примеров.

В прелестном, глубоко поэтическом рассказе «Мечты» мы имеем дело с бродягой, которого ведут под стражей в уездный город. «Это маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами». Бродяга рассказывает провожатаям свою горькую судьбу. «Моя маменька при господах в нянюшках жили и всякое удовольствие получали, ну, а я, плоть и кровь ихняя, при них состоял в господском доме. Нежили они меня, баловали и на ту точку били, чтоб меня из простого звания в хорошие люди вывести». Бродяга чрезвычайно гордится и дорожит своим происхождением. Несмотря на все несчастия, он чувствует себя все-таки привилегированным: «Так меня приспособили, что я не могу теперь никакого мужицкого неделикатного слова сказать». «… Живу по писанию, людей не забижаю, плоть содержу в чистоте и целомудрии, посты соблюдаю, кушаю по благовремении». Все эти привычки, которые ему кажутся аристократичными, он приписывает своему дворянскому происхождению: «Я так о себе рассуждаю, что у маменьки я был незаконнорожденное дитё… Моя маменька весь свой век при господах жили… Не соблюли себя, — это точно… {30} Оно, конечно, грех великий, что и говорить, но зато, может, во мне дворянская кровь есть. Может, только по званию я мужик, а в естестве благородный господин», — восклицает он с искренней гордостью. И вот этот кроткий, очень недалекий, но совершенно безобидный человек попадает на каторгу, бежит, скрывает свое имя и делается бродягой, непомнящим родства. Теперь, конвоируемый сотскими в уездный острог, он, как истинный поэт, отдается радужным мечтам о «вольных местах» в восточной Сибири, куда его должны сослать. «Земли там, рассказывают, ни почем, все равно как снег: бери, сколько желаешь!.. Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овечек, собак… кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели… Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут». Воображение его разыгрывается, — арестанту, которого ведут под конвоем в острог, оно рисует картины привольной жизни, широкие горизонты, быстрые реки, дремучие леса. Много задушевной поэзии в этих детских мечтах забитого, измученного человека, обреченного на неизбежную гибель, вспомнившего вдруг, что и ему принадлежит право жить, как люди, дышать вольным воздухом, иметь семью, дом, родину. Даже сотские не могут не увлечься на мгновение этими мечтами. Но практический смысл скоро берет в них верх над разыгравшейся фантазией: «Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных местов. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь. Вишь ты, какой дохлый!» Проснувшийся мечтатель глядит испуганно и виновато и поникает головой. Чувствуя в словах сотского страшную, неумолимую правду, «он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили». На этом и кончается рассказ, или, скорее, маленькая поэма в прозе, которая принадлежит к лучшим в сборниках г. Чехова. Как просто и вместе с тем задушевно! В каждой строке дышит что-то теплое, глубоко поэтическое и человечное: невольно перед вашими глазами вырастает и навсегда врезывается в память образ бедного бродяги — поэта и сентиментального мечтателя, каторжника, гордящегося своим благородным происхождением и эпикурейскими вкусами, болезненного, изнеженного дворянским воспитанием и страстно жаждущего вольной жизни. Я нарочно подробно изложил этот рассказ для того, чтобы иметь возможность проследить на деле взаимодействие двух начал, которые входят как составные элементы в поэзию г. Чехова, — лирических описаний природы и тонкой бытовой наблюдательности. В самом деле, изображение серенького дня, грязной черно-бурой дороги, непроглядной стены белого тумана проникнуто неподдельным лиризмом и музыкальным чувством: сколько, например, этого чувства в заключительных словах отрывка, напоминающих финальный аккорд, взятый рукой опытного артиста: «на траве виснут тусклые *недобрые* слезы. Это не слезы тихой радости, которыми плачет {31} земля, встречая и провожая летнее солнце, и какими поит она на заре перепелов, дергачей и стройных длинноносых кроншнепов!»

От этих лирических мест, написанных музыкальной прозой, напоминающей своим изяществом хороший стих, автор сразу легко и свободно переходит к изображению бытовой стороны жизни, к простонародному жаргону сотских Андрея Птахи и Никандра Сапожникова, к елейной, претенциозной и чрезвычайно своеобразной речи каторжника. Если г. Чехов обладает способностью безгранично отдаваться мечтательному, музыкальному настроению, возбуждаемому природой, то это нисколько не мешает ему понимать и глубоко сочувствовать самой будничной серенькой стороне человеческой жизни, самым мелким насущным вопросам дня, обыденному горю маленьких людей. Молодой беллетрист соединяет несколько отвлеченный, но глубоко поэтический мистицизм в отношении к природе с теплой гуманностью и необыкновенно изящной, задушевной добротой в отношении к людям, что, конечно, свидетельствует о гибкости его таланта.

Автор иногда совершенно отказывается от излюбленного им лирического настроения, от изображений природы, которые ему так великолепно удаются, чтобы целиком отдаться насущным интересам дня, мелким, но жгучим вопросам будничной жизни. Впрочем, и здесь он остается истинным художником и поэтом благодаря красоте и силе гуманного чувства, одушевляющего эти рассказы. В маленьком очерке, озаглавленном «Кошмар», член присутствия по крестьянским делам, молодой человек Кунин, в качестве столичного интеллигента пекущийся о пользах народа, возмущен алчностью, полным индифферентизмом, грубым невежеством сельского священника, отца Якова: «Какой странный, дикий человек, — рассуждает он. — Грязен, неряха, груб, глуп и, наверное, пьяница… Боже мой, и это священник, духовный отец! Это учитель народа!..» Кунин, в пылу благородного негодования, пишет донос архиерею на отца Якова. Через несколько дней он узнает страшную правду, действительно похожую на кошмар. Священник описывает ему свое положение: «Совестно! Боже, как совестно!.. Стыжусь своей одежды, вот этих латок… риз своих стыжусь, голода… Ну, положим, я снесу и голод, и срам, но у меня, Господи, еще попадья есть! Ведь я ее из хорошего дома взял… Молодая, еще и двадцати лет нет… Хочется небось и нарядиться, и пошалить, и в гости съездить. А она у меня… хуже кухарки всякой, стыдно на улицу показаться, Боже мой, Боже мой!.. Во время обедни, знаете, выглянешь из алтаря, да как увидишь свою публику, голодного Авраамия и попадью… верите ли, забудешься и стоишь, как дурак, в бесчувствии, пока пономарь не окликнет… Ужас! Господи Иисусе! Святые угодники! И служить даже не могу… Вы вот про школу мне говорите, а я как истукан, ничего не понимаю и только об еде думаю… Даже перед {32} престолом…» Трудно читать без волнения эту незатейливую простую исповедь, в которой и смысл-то весь в сущности сводится к самому прозаическому, будничному вопросу о насущном куске хлеба. Столичный интеллигент, пекущийся о благе народа, вспомнил донос, который он написал архиерею, «и его всего скорчило, как от невзначай налетевшего холода. Это воспоминание наполнило всю его душу чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой»… Рассказ крайней простотой, жизненностью и тонким задушевным юмором напоминает деревенские очерки одного из самых талантливых русских бытовых писателей Глеба Успенского. Ни одной яркой лирической черты, ни одного описания природы. Все, по-видимому, крайне прозаично, тускло и строго выдержано в сером, будничном тоне, но зато, — сколько внутренней глубокой теплоты, гуманности и реализма! Неужели это тот же самый мистик-поэт, проникнутый чувством тайны и бесконечности, который, при взгляде на глубокое звездное небо, начинает сознавать свое непоправимое одиночество и находить человеческий мир, как и «все, что считал раньше близким и родным, — бесконечно далеким и не имеющим цены», мечтатель, которого «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, гнетут своим молчанием» и которому «весь мир, вся природа кажется темной, безгранично глубокой и холодной ямой»? Неужели писатель с таким мистическим темпераментом, заставляющим его погружаться в широкое, несколько отвлеченное философское созерцание природы, может искренне, не теоретически, а по-настоящему сочувствовать некрасивому, прозаическому горю отца Якова, который крадет в гостях крендельки и яблочки для своей попадьи, который мечтает перед престолом о еде и к тому же «неряха, груб и, наверное, пьяница»? Люди узкие, страстно убежденные, но малонаблюдательные, скажут, что подобное сочетание противоречивых настроений невозможно, что нельзя в одно и то же время смотреть на звезды и сокрушаться по поводу их равнодушия к короткой жизни человека, считать все земное бесконечно далеким и не имеющим цены — и вместе с тем искренне сочувствовать совсем уж земным помышлениям отца Якова о еде. Но в том-то и заключается тайна немногих гибких и гармоничных натур, к которым принадлежит г. Чехов, что они соединяют в себе очень широкое мистическое чувство природы и бесконечности с трезвым здоровым реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, сереньким людям, с чутким пониманием насущных вопросов дня.

Большая нравственная задача поставлена молодым беллетристом в другой его превосходной новелле под заглавием «Враги». Тема, как и во всех рассказах г. Чехова, незамысловатая. У доктора Кириллова только что умер сын от дифтерита. Некто г. Абогин, изящный денди, богатый и красивый, явившись к доктору {33} почти в самый момент смерти ребенка, умоляет Кириллова тотчас же ехать к жене, которая внезапно и тяжело заболела. Тот сначала наотрез отказывается, но затем его трогают мольбы и слезы обезумевшего от горя человека, чувство долга берет верх над личным горем, и он едет. Читатель понимает, чего ему стоит оторваться от не остывшего еще трупа ребенка, покинув мать, победить в себе боль первых минут отчаяния. По приезде оказывается, что никакой пациентки нет, что жена Абогина притворилась тяжело больной только для того, чтобы как-нибудь сплавить мужа и во время его отсутствия бежать с другом дома. Несчастный супруг в страшном отчаянии рвет и мечет, не замечая даже присутствия доктора, глубоко оскорбленного этим глупым, трагикомическим недоразумением. Кириллов, не разбирая и не понимая ничего, накидывается на бедного Абогина, в сущности ничем не виноватого. «Я врач, — кричит он в исступлении, — вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, ну и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь!» У каждого свое личное горе, которое разделяет их, мешает им друг друга понять и делает из этих честных, ничем не виноватых людей озлобленных, обезумевших от ярости врагов. «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столь несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга». Можно, пожалуй, спорить с последней мыслью, но как просто и резко в самом драматическом положении действующих лиц поставлен очень большой нравственный вопрос. Кто прав, кто виноват — доктор, суровый, честный работник, недобрый и жесткий, «ненавидящий и презирающий до боли в сердце» всех богатых, откормленных, довольных людей, или Абогин, мягкий, добродушный, «живущий в розовом полумраке и пахнущий духами»? Вот они стоят лицом к лицу, как озлобленные враги, эти представители двух непримиримо враждебных классов, и эгоизм личного горя навеки разделяет их. Но поэт выше обоих, он одинаково их любит, понимает и жалеет, они оба для него только несчастные люди, он прощает одному — роскошь, довольство, розовый полумрак; другому — черствость, озлобление, несправедливую, жестокую ненависть к богатым. Почти весь рассказ написан в строго объективном тоне, а между тем эта художественная объективность нисколько не исключает гуманного чувства, дышащего в каждой строке, того чувства, которое пробуждает мысль и волнует совесть читателя, быть может, не менее самой яркой, боевой, политической тенденции.

{34} Я мог бы привести много других рассказов г. Чехова, как, например, «Дома», «В суде», «На пути» — из сборника, озаглавленного «В сумерках», и «Ванька», «Перекати-поле», «Тайный советник», «Поцелуй» из второй недавно изданной книги, — рассказов, которые проникнуты тем же теплым, гуманным чувством, соединенным с художественной объективностью, с поэтическими описаниями природы. Пример г. Чехова, как вообще всех истинных художников, доказывает, что можно быть безгранично свободным поэтом, воспевать «красу долин, небес и моря» и вместе с тем искренне сочувствовать человеческому горю, обладать чуткой совестью и откликаться на «проклятые» вопросы современной жизни. Служение красоте, «вдохновение, звуки сладкие, молитвы» вовсе не предполагают в писателе отречения от жгучих интересов дня и общественного индифферентизма.

Г. Чехов обладает талантом изображать характеры, хотя видно, что эта способность — быть может, самая трудная и важная для современного писателя — не достигла еще в молодом беллетристе своего полного развития. Герои его рассказов никогда не бывают безличными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами, что, вероятно, зависит отчасти от избранной им формы коротеньких, отрывочных новелл. На протяжении какой-нибудь дюжины страниц негде обнаружиться сложному и глубокому характеру, даже если бы г. Чехов и оказался способным создать нечто подобное. Фигуры действующих лиц быстро мелькают перед глазами читателя, как ряд силуэтов, освещенных слишком беглым, мерцающим блеском, похожим на свет молнии: вы только что успеваете разглядеть их физиономии, уловить в них что-то типическое, еще минута — и вы, может быть, признали бы в них старых знакомых, но молния потухает, рассказ прерывается, и силуэты исчезают. Это же замечание относится и к самому крупному из произведений г. Чехова, к «Степи», которое только по чисто внешним размерам, а не по внутреннему художественному замыслу значительнее остальных его новелл; рассказ слеплен из почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под одним заглавием «Степь», чем большим, вполне цельным и законченным эпическим произведением. Впрочем, даже в эскизных очертаниях тех мимолетных силуэтов, которые выводит молодой поэт в своих рассказах, чувствуется мастерская кисть настоящего художника. Среди них есть один тип, чаще других мелькающий в произведениях г. Чехова и лучше всего удающийся ему: это — тип мечтателя-неудачника, страстного идеалиста и поэта, почти всегда женственно кроткого, мягкого, нежного, но лишенного воли и определенного направления в жизни, получающего жестокие уроки от грубой действительности и все-таки сохранившего способность детски верить и увлекаться. Этот излюбленный {35} поэтом образ героя-неудачника является в самых разнообразных обстановках и под всевозможными видами: под видом каторжника-бродяги, неведомого монаха, слагающего поэтические акафисты святым, образованного русского интеллигента, увлекающегося модными прогрессивными идеями, в личности армейского офицера, мечтающего об идеальной и несуществующей «сиреневой барышне», и бесприютного бобыля Савки, деревенского Дон Жуана. В сущности это одно лицо, один основной тип под различными физиономиями, в самых разнообразных костюмах и обстановках, это все тот же — герой-неудачник, нежный, добродушный, одаренный богатой поэтической фантазией, тонкой, почти сентиментальной чувствительностью, но абсолютно лишенный устойчивой воли и практического смысла. Чтобы лучше познакомиться с излюбленным героем г. Чехова, я рассмотрю одну из его самых грациозных, изящных новелл — «На пути», в которой тип неудачника разработан глубже и шире, чем в других. На постоялом дворе, ночью, застигнутые крещенской вьюгой, встречаются господин Лихарев с барышней Иловайской, дочерью богатого соседнего помещика. Между ними завязывается как-то сразу откровенный разговор, и Лихарев, в качестве человека в высшей степени экспансивного, излагает случайной собеседнице повесть своей тревожной, бурной и чрезвычайно безалаберной жизни. Еще мальчиком он проявлял ту громадную способность верить, увлекаться, которая, по его мнению, составляет отличительную черту русского народа. Он уже тогда «бегал в Америку, уходил в разбойники, просился в монастырь, нанимал мальчишек, чтобы они его мучили за Христа». В университете он страстно, до самозабвения увлекся наукой, но, впрочем, ненадолго, он скоро постиг в качестве современного русского Фауста, «что у каждой науки есть начало, но вовсе нет конца, все равно как у периодической дроби», и разочаровался в науке. Затем, смотря по тому, откуда ветер подует, делался нигилистом, революционером, народником, славянофилом, последователем толстовской теории непротивления злу. «Ведь я, сударыня, — признается он Иловайской, — веровал не как немецкий доктор философии, не цирлих манирлих, не в пустыне я жил, а каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело». В чаду увлечений он расточил не только свое собственное состояние, но и женино, и массу чужих денег. Он «изнывал от тяжкого, беспорядочного труда, терпел лишения, раз пять сидел в тюрьме, таскался по Архангельским и Тобольским губерниям». «Изменял я тысячу раз, — обличает себя Лихарев, — сегодня я верую, падаю ниц, а завтра уже я трусом бегу от сегодняшних моих богов и друзей и молча глотаю подлеца, которого пускают мне в след. Бог один видел, как часто от стыда за свои увлечения я плакал и грыз подушку!» Он никогда не лгал ни перед собой, ни перед другими, никогда не изменял тем принципам, в которые в данный момент верил или думал {36} верить, никому не желал зла и однако причинил даже близким людям массу горя и бесцельных страданий. Беспорядочной жизнью он вогнал в гроб свою жену. И вот теперь, 42 лет, со старостью на носу, он бесприютен и одинок, «как собака, которая отстала ночью от обоза». Пока Лихарев все это говорит Иловайской, он по своему обыкновению, сам того не замечая, успел уже увлечься, сесть на новый конек, который в настоящий момент заключается для него в поклонении милосердию женщин, и в необыкновенной покорности судьбе, этому необычайному самопожертвованию, всепрощению, «безропотному мученичеству, слезам, размягчающим камень» и т. д. и т. д. Наивная, впечатлительная барышня увлечена, по-видимому, искренним, хотя в сущности несколько актерским красноречием Лихарева, и тот в свою очередь готов в нее влюбиться. Но уже поздно, они расходятся и ложатся спать. Много теплоты и поэзии в описании торжественной рождественской ночи, неясных, светлых, полувлюбленных грез Иловайской, горя, раскаяния и беспредельной нежности Лихарева, который плачет со своей бедной девочкой, осужденной поневоле делить его горькую, скитальческую жизнь. «Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала». В великолепном, художественном описании их разлуки так много красоты и задушевного чувства, что читателю очень трудно в первую минуту отделаться от испытанного им обаяния и подвергнуть эту прелестную, дышащую жизнью, грациозную поэму строгому анализу. Наяда в одном из стихотворений Полонского смеется над молодым ученым, собирающим раковины, чтобы их «резать, жечь — вникать иль изучать.

А! сказала — ты и мною  
Не захочешь пренебречь!  
Но меня ты как изучишь?  
Резать будешь или жечь?..»[[7]](#endnote-7)

Но не поддаваясь очарованию наяды, мы все-таки должны сознаться, что в рассказе молодого беллетриста есть черты, которые, быть может, не вполне удовлетворят требовательного читателя. Прежде всего тип Лихарева вовсе не такой реальный и жизненный, каким он может показаться благодаря необыкновенно увлекательному, прочувствованному тону его исповеди. Спрашивается, разве есть какая-нибудь физическая возможность совместить в одну жизнь то количество искренних увлечений, которые, по словам Лихарева, ему пришлось испытать за какие-нибудь 20 лет: он успел за такой сравнительно короткий промежуток времени (я считаю с 18 лет, когда он мог поступить в университет, — до 42 — момента его беседы с Иловайской) познать тщету всех наук, быть нигилистом, служить на фабриках, в смазчиках, бурлаках, изучать русский народ, собирать песни, побывать в пяти {37} тюрьмах, отправиться и вернуться из ссылки в Архангельскую и Тобольскую губернии, быть славянофилом, украйнофилом, археологом и т. д. и т. д. Заметьте, что каждое из этих многообразных, бесчисленных увлечений, которые он, по-видимому, меняет, как перчатки, «гнет его в дугу», «рвет его тело на части». Он плачет, грызет подушку, глотает подлеца от своих друзей и после этого снова как ни в чем не бывало идет в смазчики, бурлаки, археологи. Только фантастические нервы могут выдержать ряд подобных потрясений, а ведь Лихарев и в 42 года в сущности бодрый, сильный и довольно веселый господин, то, что называется «мужчина в полном соку». Даже мифическому Фаусту для того, чтобы исполнить самую ничтожную частицу программы русского неудачника — познать тщету наук, надо было 80 лет. Очевидно, что тут либо г‑н Лихарев, либо сам автор хватил через край. Единственно возможный исход из этого лабиринта невероятностей заключается в предположении, что этот, по-видимому, столь искренний человек на самом деле не что иное, как искусный актер, обманывающий барышню Иловайскую и, быть может, самого себя. Страшные слова, что убеждения будто бы гнули его в дугу и рвали на части тело, именно не более, как страшные слова. Если он и плакал, и грыз подушку, то уж никак не всерьез, а так себе, для вида, из хвастовства перед самим собою: «вот, мол, я какой благородный, искренний, чуткий интеллигент». И пожалуй, в названии подлеца, которое ему бросали друзья, была значительная доля правды, ибо превозносимая Лихаревым способность веровать и изменять чему угодно, дряблая уступчивость каждому модному веянию граничит с подлостью… — зачем смягчать выражения — это есть настоящая заправская подлость, — правда, бессознательная, но, быть может, именно потому еще более опасная. Меня нисколько не удивляет, что наивная провинциальная барышня могла увлечься актерским пафосом и полуискренней декламацией Лихарева, тем более что оратор красивый мужчина «в полном соку», но я решительно не понимаю, как сам автор может разделять институтское увлечение Иловайской. А что он вместе с барышней действительно симпатизирует своему герою-неудачнику, об этом прежде всего свидетельствует избранный им эпиграф: «Ночевала тучка золотая (т. е. Иловайская) на груди утеса великана (т. е. Лихарева)». Далее из заключительных слов рассказа, где праздношатающийся русский интеллигент сравнивается с «белым утесом», запорошенным вьюгой, ясно, что и воображению самого автора Лихарев представляется чем-то вроде великана. Широкоплечее геркулесовское сложение, саженный рост кажутся наивной барышне миниатюрными, «подобно тому, — от себя уже замечает г. Чехов, — как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан». Очевидно, поэт вместе с м‑ль Иловайской обманут искусной декламацией своего героя и принимает те разнообразные мутные лужи, в которых {38} плавает Лихарев, за нечто вроде океана. А между тем, если бы автор не до такой степени идеализировал своего неудачника, не сравнивал его с утесом-великаном, взглянул на него как на человека в сущности не злого и не дурного, но до дна развращенного интеллигентной русской беспринципностью и нравственной обломовщиной, — из Лихарева мог бы выйти очень интересный художественный тип. Даже и так в его фигуре много типического и чрезвычайно современного: он несомненно — плоть от плоти, кость от кости — сын нашего века, вконец изолгавшегося и смешавшего людей, партии, убеждения в один громадный, чудовищный хаос. Придайте Лихареву черту простодушной, наивной подлости и отнимите ненужное притворство, желание показаться подвижником, — вы получите вполне современный тип очень многих русских «общественных деятелей», начавших радикальными идеями шестидесятых годов и кончающих проповедью «благородного, святого рабства» или непротивления злу.

Гораздо реальнее и, пожалуй, даже симпатичнее неудачники г. Чехова, когда он помещает их в неинтеллигентную или полуинтеллигентную среду, где они не думают много о себе, не претендуют на фаустовско-лихаревскую мировую скорбь, живут вблизи очень чутко понимаемой ими и понимающей их природы, забытые жизнью и людьми, но счастливые внутренним миром своего богатого поэтического воображения. Изящно и тонко очерчен силуэт такого неинтеллигентного неудачника — огородника Савки в рассказе «Агафья». Савка, в качестве настоящего мечтателя, обожает кейф и чрезвычайно «скуп на движения». Живет он как птица небесная: утром не знает, что будет есть в полдень. Ото всей его фигуры «так и веет безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к житью зря, спустя рукава». Савка, молодой, здоровый, сильный и красивый парень, благодаря своей бесконечной лени живет «хуже всякого бобыля». С течением времени за ним накопилась недоимка, и мир посылает его на стариковскую, довольно унизительную должность, «в сторожа и пугало общественных огородов. Как ни смеялись над ним по поводу его преждевременной старости, но он и в ус не дул. Это место, тихое, удобное для неподвижного созерцания, было как раз по его натуре». Савка в душе — поэт. У него есть пытливое, вдумчивое отношение к природе, которую он понимает и любит, как истинный художник: «любопытно… Про что ни говори, все любопытно. Птица теперя, человек ли… камешек ли этот взят — во всем своя умственность!..» Есть в Савке какая-то скрытая, не находящая себе исхода сила: недаром женщины, которые в этом отношении в высшей степени чутки, находят в нем что-то неотразимо привлекательное. Быть может, они инстинктивно чувствуют во всем его существе то изящество оригинальной, поэтической личности, которое так легко покоряет их воображение и сердце. Им нравится в Савке его презрительное, надменное обращение {39} с ними, некоторая холодность, невозмутимо-философское равнодушие к самым трогательным проявлениям их страсти, его беззаботность, лень, пренебрежение материальной, практической стороной. Несмотря на то, что Савка обладает чрезвычайно мягким и впечатлительным темпераментом, он не способен серьезно увлечься ни одной из деревенских красавиц, победы над которыми ему ничего не стоят: правда, он жалеет их, но как-то брезгливо и, конечно, никогда не изменит для них природе, мечтам, созерцательной лени. Фигуру Савки поэт поместил в изящную поэтическую рамку на фоне тихой летней зари, от которой «остается одна только бледно-багровая полоска, да и та подергивается мелкими облачками, как уголья пеплом», и надвигающейся ночи, в которой, «кажется, звучат и чаруют слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядящие с неба». В такой обстановке вы прощаете лень Савки, и вам понятно задумчивое оригинальное лицо этого странного мечтателя, смутно чующего красоту и «умственность» во всем — в каждой былинке, птице, человеке, камешке. Остается жалеть, что г. Чехов обрисовал его чересчур эскизными, легкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари — в живого человека.

Я не могу не упомянуть об одной из прелестнейших новелл молодого беллетриста «Святою Ночью», в которой все тот же излюбленный им образ неудачника в лице монаха Николая, неведомого поэта-слагателя акафистов, принимает еще более смутные, полуфантастические, но вместе с тем необыкновенно привлекательные очертания. Сквозь призму восторженных воспоминаний его друга, послушника Иеронима, горюющего о смерти Николая, веет от его личности какой-то легендарной, мистической прелестью, как от идеальных монашеских фигур из средневековых преданий. «Этого симпатичного поэтического человека, — говорит автор, — выходившего по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпавшего свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца, непонятого и одинокого, я представляю себе робким, бледным с мягкими, кроткими и грустными чертами лица». Не правда ли, в этом грациозном отрывке, напоминающем стихотворения в прозе Тургенева и Бодлера, фигура монаха Николая походит на один из неуловимых образов почти без контуров, но с понятным, знакомым выражением, которые проносятся перед глазами во время музыки, но и в этом неопределенном, полувоздушном облике вы можете подметить несомненное сходство с основным типом рассказов г. Чехова — с праздношатающимся интеллигентом Лихаревым, бродягой, мечтающим о «вольных местах», огородником-поэтом Савкой. У всех у них мягкие, кроткие черты лица с грустным выражением, женственно-нежное сердце, полное отсутствие {40} воли, мечтательность, презрение к практическим требованиям жизни.

Рассказы г. Чехова, благодаря своей отрывочности, не могут захватывать ряда последовательных моментов действия, расположенных в перспективе времени, — в них нет и не может быть психологического развития характеров и положений, того, что называется интригой, завязкой. Это не более как повседневные, чрезвычайно простые сцены, взятые из будничной жизни, но автор всегда умеет осветить их таким задушевным чувством, что они приобретают в глазах читателя новую неожиданную ценность, иногда художественное, часто идейное значение. Тенденции в собственном смысле в очерках г. Чехова нет. Но несмотря на довольно объективный творческий темперамент поэта, в его рассказах можно уследить одно излюбленное имя, чаще других повторяющееся, драматическое положение, подобно тому как мы уже нашли один основной, лучше всего удающийся ему характер. Поэт любит сопоставлять в их резкой противоположности и непримиримом антагонизме два психологических элемента — сознание, разлагающий анализ, рефлексию и бессознательную, неразложимую силу инстинкта, чувства, страсти, сердца. С любовью, хотя, по своему обыкновению, чересчур эскизно и отрывочно, он изображает сложные перипетии их борьбы, которая в современном человеке все более обостряется и приводит подчас к нестерпимо мучительным, болезненным кризисам. Элемент чувства в новеллах г. Чехова почти всегда выставляется либо как нечто стихийное, разрушительное, но все-таки грандиозное, более могущественное и неодолимое, чем разлагающая, критическая способность («гордый демон так прекрасен, так лучезарен и могуч»), либо как нечто спасительное, идеальное, как вечная правда, которая, будучи растоптанной и поруганной людьми, погруженными в эгоистичные расчеты буржуазного «здравого смысла», изредка вырывается наружу и тогда побеждает своей неотразимой красотой. Замечательно, что в том и другом случае сердцу, инстинкту, бессознательному элементу поэт отдает предпочтение перед рефлексией, перед аналитической способностью. Возьму несколько примеров.

В рассказе «Верочка» автор изображает современного молодого человека, несколько гамлетовского типа, с дряблой волей, обреченного на «собачью старость в тридцать лет», измученного и обессиленного бесцельным копанием в собственной душе, различными сомнениями и вопросами, анализирующего и думающего в «такое время, когда не думает никто». Молодая девушка признается ему в любви. «Вера (имя девушки) была пленительно хороша, говорила красиво и страстно, но он испытывал не наслаждение, не жизненную радость, как бы хотел, а только чувство сострадания к Вере… Бог его знает, заговорил ли в Нем книжный разум, или сказалась неодолимая привычка в объективности, которая {41} так часто мешает людям жить, но только восторги и страдание Веры казались ему приторными, несерьезными, а в то же время чувство возмущалось в нем и шептало, что все, что он видит и слышит теперь, с точки зрения природы и личного счастья, серьезнее всяких статистик, книг и истин…» Но он «как ни рылся в своей душе, не находил даже искорки». По обыкновению таких людей, вместо того чтобы просто отдаться простому чувству, он копается в себе и докапывается до следующего неутешительного вывода: «Это не рассудочная холодность, которою так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной, бессемейной жизни». Подобно тому как герой «Верочки», несмотря на весь свой ум и образование, на все свои «статистики, книги, истины», — пасует, теряется, делается смешным и жалким перед чувством влюбленной в него женщины, так в рассказе «Дома» прокурор, «опытный правовед, полжизни упражнявшийся во всякого рода пресечениях, предупреждениях и наказаниях», смущается, робеет и не знает, что ответить на самые, по-видимому, незамысловатые детские вопросы своего маленького сына Сережи. Ребенку, уличенному в краже табака, любящий отец старается внушить незыблемость и святость принципа личной собственности. Но эта идея, которая с теоретической точки зрения кажется прокурору очевидной и непоколебимой, уничтожается самыми простыми детскими возражениями Сережи, идущими не от разума, а от чувства. Прокурор, с строгой логичностью человека, привыкшего к юридическим формулам, твердит мальчику «мое», «твое», а тот разрушает все его доводы одной ласковой улыбкой, одним порывом не развращенного предрассудками, естественного чувства: «Возьми, если хочешь! Ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери! Эта желтенькая собачка, что у тебя на столе, моя, но ведь я ничего… Пусть себе стоит!» И прокурор пасует, смущается, чувствует свое бессилие перед какой-то высшей внутренней правдой, заключенной в словах ребенка. Конечно, в суде этому теоретику было бы гораздо легче разрешить «канальские вопросы»; но в семье не то: для санкции тех государственных основ, которые так неожиданно поколеблены Сережиным восклицанием: «Возьми, если хочешь, ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери!» и его вполне логичной ссылкой на «желтенькую собачку», прокурору нельзя здесь прибегнуть к юридическому формализму, и если не он, то, по крайней мере, читатель чувствует, что не узкая и ограниченная правда житейского здравого смысла, а вечная, простая правда любви — на стороне Сережи. Та же полусознательная творческая идея, или, скорее, излюбленный драматический мотив, настроение, которое только очень несовершенно и грубо выражается афоризмом: чувство шире и правдивее рефлексии, {42} критической разлагающей способности, — неясными проблесками мелькает в рассказах «На суде», «Тайный советник», «Поцелуй» и во многих отдельных чертах, эпизодах, намеках, разбросанных по всем произведениям г. Чехова.

Но в произведениях молодого беллетриста нет того, что принято у нас называть тенденцией. Чувство, одушевляющее их, не есть резко обозначенное политическое направление, а скорее, несколько неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность, которая лучше всего формулируется в приведенном мною раньше восклицании одного из героев: «В жизни ничего нет дороже людей!» Можно ли обвинять писателя за это отсутствие сознательной намеренной тенденции, дает ли оно достаточное основание для признания его деятельности праздной, ничтожной или прямо развращающей, вредной для общества?

Прежде чем приступить к этому трудному и чрезвычайно запутанному вопросу, я вынужден сделать следующую оговорку: в настоящее время в нашем обществе распространился тип фантастических поклонников так называемого «чистого искусства», утверждающих, что всякая тенденция, как бы она ни была искренна и глубока, — настоящая пагуба для художника, что первое и самое важное его качество — полный общественный индифферентизм, высокомерное презрение к насущным запросам современной жизни и какое-то на деле невозможное и невиданное олимпийское бесстрастие. Самое слово «тенденция» ненавистно для этих людей. Термины «искусство», «красота», «эстетика» получили в неопрятных руках пошлый опереточный характер и до такой степени осквернены нечистоплотными прикосновениями, что теперь просто страшно и гадко употреблять эти слова. Вслушайтесь в голоса фанатических проповедников чистого искусства, и вы поймете, что под видом эстетики, красоты они защищают свой собственный индифферентизм. Эти люди считают за личное оскорбление всякий намек на тенденцию только потому, что она прямо бьет им по лицу, напоминает им, что есть общественный суд и совесть. Они искренне ненавидят всякий проблеск идеи в художественных произведениях, потому что идея может только осветить их полное нравственное падение. Боясь света, они закрывают глаза на все и забиваются в узкий, темный угол своей «чистой», в сущности же, чрезвычайно неопрятной эстетики. Конечно, не с этой мнимо эстетической точки зрения намерены мы защищать в последующем изложении художественное творчество, не отмеченное резкой окраской. Если нам и придется употреблять иногда слова, донельзя оскверненные и опошленные, в этом не наша вина и, конечно, такое вынужденное совпадение терминов не может подать повод вдумчивому читателю отнести нас к толпе фанатических поклонников «чистой красоты», возводящих в символ веры полную нравственную беспринципность художника. Антипатию к лагерю подобных эстетиков современного {43} опереточного пошиба мы не в состоянии выразить с достаточной силой и энергией. Наше коренное, принципиальное отличие от них заключается в том, что они отрицают в искусстве всякую возможность тенденции, и если решаются признать некоторые произведения с очевидно тенденциозной окраской — великими, то все-таки утверждают, что велики они отнюдь не благодаря тенденции, а лишь несмотря на нее, мы же, будучи бесконечно далекими (раз навсегда просим читателя иметь это в виду) от каких бы то ни было, тем более неопрятно эстетических нападок на тенденцию, признаем за ней громадное не только жизненное, но и художественное значение, так как она несомненно является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения. Разве не резкая боевая тенденциозность, ответившая на жгучие вопросы дня, создала стих Ювенала и высокохудожественные образы некоторых сатир Щедрина, вдохновение Барбье и бессмертные политические памфлеты Свифта, песни Некрасова и «Chatiments»[[8]](#endnote-8) Виктора Гюго? Вот почему все наши возражения будут направлены отнюдь не против самой тенденции, а лишь против узкой, фанатически нетерпимой формулы некоторых из ее приверженцев, которая гласит: «Вне тенденции для художника нет спасения». После этого маленького вынужденного отступления обращаемся к самому вопросу.

Конечно, не жизнь — для искусства, а искусство — для жизни, так как целое значительнее своей части, а искусство — только часть жизни. Мы вполне признаем принципы научной этики, утилитарианской нравственности даже по отношению к искусству, мы убеждены, что и оно, как всякая человеческая деятельность, имеет конечной целью и результатом достижение наибольшей суммы возможного счастья. Но весь вопрос заключается в качестве, характере, свойствах этого счастья. Все человеческие деятельности легко и удобно классифицируются в две обширные группы: группу деятельностей распределяющих и накопляющих. К первой группе относятся все деятельности социальные (как, например, политическая борьба партий, распространение среди масс идей и принципов, добытых научной социологией, наконец, даже художественное творчество с резко обозначенным направлением и яркой тенденциозностью), к этой же группе относятся все деятельности, имеющие в виду непосредственное достижение общественной пользы и возможно равномерное, справедливое распределение между всеми членами общества того основного фонда человеческого счастья, который в данный момент имеется в распоряжении благодаря второй группе деятельностей, накопляющих и увеличивающих этот основной капитал.

Нисколько не отрицая громадной важности первой группы деятельностей распределяющих, социальных, можно вместе с тем признавать не меньшую важность за группой деятельностей накопляющих, которые, не имея в виду непосредственного достижения {44} общественной пользы и равномерного распределения суммы достигнутого счастья, направляя усилия лишь к тому, чтобы отодвинуть как можно дальше пределы человеческого сознания и чувствительности, открывают иногда новые, совершенно непредвиденные горизонты для беспредельного движения науки и прогресса. Поясню мою мысль примерами. Возьмем деятельности служителей так называемой «чистой науки», какого-нибудь химика, зоолога, ботаника, открывающих новое химическое тело, новый вид животных или растительных организмов: их открытия могут и не иметь прямого отношения к общественной пользе, но они необходимо должны и будут иметь, по крайней мере, косвенное отношение к реальному благу человечества: не говоря уже о том, что эти открытия могут подать повод для какого-нибудь технического изобретения, для усовершенствования какой-нибудь отрасли прикладной науки, они раздвигают пределы человеческого знания и тем самым увеличивают сумму благ, которые впоследствии группа социальных деятельностей будет стремиться равномерно и справедливо распределять между людьми. Но раз мы признали целесообразной деятельность служителей чистой науки, на основании того же самого принципа, т. е. принципа полезности деятельности не только распределяющей, но и накопляющей, нам неминуемо придется признать столь же целесообразной деятельность служителей искусства — притом не только таких, которые резкой тенденциозностью своих произведений непосредственно стремятся к достижению общественной пользы (что соответствует техническим изобретениям в научной деятельности), но и таких, которые служением идеалу красоты, «вдохновением, звуками сладкими и молитвами» увеличивают общую сумму эстетических наслаждений, доступных человечеству. Статуя, картина, музыкальная пьеса, антологическое стихотворение Фета, Тютчева, Анакреона или лирическое описание природы в новеллах г. Чехова, по-видимому, совершенно бесцельные с точки зрения деятельности распределяющей, стремящейся к непосредственному достижению общественной пользы, — оказываются и значительными, и ценными, и полезными с точки зрения деятельности накопляющей: разве они не содействуют прогрессивному усовершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности, которые приносят нам такую массу высоких и бескорыстных наслаждений, разве лучшие из них не открывают человеческому глазу и уху целые миры новых колоритов, форм, звуков, ощущений и разве тем самым они не раздвигают пределов человеческой чувствительности, не обогащают ее основного фонда, подобно тому как научная деятельность химика, зоолога или ботаника открытием нового химического тела, животного и растительного организма расширяет границы человеческого знания, увеличивает его основной капитал и через это способствует накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему {45} человечеству? Но если это так, то всякая художественная, хотя бы и не тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтическая новелла таких писателей, как г. Чехов, должны считаться полезными, ценными и вполне оправданными с точки зрения научной утилитарианской нравственности.

Можно признавать громадное значение и красоту таких произведений, как сатиры Ювенала, песни Барбье и Некрасова, в которых резкая, глубоко искренняя тенденциозность проистекает из самой сущности творческого темперамента художника, и вместе с тем понимать не только поэтическую, но и жизненную ценность таких произведений, как «Илиада» Гомера или «Ромео и Джульетта» Шекспира, в которых нет и следа какой-нибудь тенденции. Дело в том, что мои возражения направлены не против того, что тенденция возможна, но против того, что она составляет необходимое условие sine qua non[[9]](#footnote-3) признания художественных произведений ценными и значительными.

Мы уже видели, до какой степени отрицание пользы, приносимой нетенденциозными художниками, — несправедливо, мы сейчас увидим, что кроме того оно — неразумно. Творческий процесс не механический — а бессознательный, непроизвольный, органический, о чем может свидетельствовать каждый истинный художник и все, кому случалось наблюдать возникновение первого психического импульса, составляющего самое зерно художественного произведения. Сознание, критическая работа, научная подготовка составляют ряд очень существенных моментов, либо предшествующих творческому акту, либо следующих за ним, но специальное отличие этого акта от всех других душевных состояний и эмоций заключается именно в его бессознательном, органическом и непроизвольном характере. Истинно художественные произведения не изобретаются и не делаются, как машины, а растут и развиваются, как живые, органические ткани. С этим положением можно, пожалуй, спорить, так как, к несчастью, психология творчества еще слишком мало разработана для того, чтобы подтвердить незыблемыми научными доказательствами этот, эмпирический закон, хотя я вполне уверен, что высказанная мною мысль не встретит возражений среди лиц, мало-мальски знакомых по наблюдению или собственному опыту с процессом возникновения художественных произведений. Но раз вы согласились с тем положением, что творческий акт не есть механическое, сознательное приспособление, а явление органическое, непроизвольное, — вам неминуемо придется признать и то, что творческому акту невозможно и неразумно предписывать какие бы то ни было внешние, не от него зависящие законы и теоретические формулы, подобно тому как нельзя путем каких бы то ни было {46} внешних механических приспособлений изменить внутреннее морфологическое строение органа, по произволу управлять биологическими процессами в животной или растительной ткани. В этом смысле художник так же не властен *по произволу* изменить в своем собственном произведении какую бы то ни было, даже самую ничтожную черту, как садовник, культивирующий растение, не властен прибавить или отнять у цветка ни один лепесток. Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, непроизвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне, как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым несрастающимся придатком, неспособным омрачить красоты всего произведения: в таком случае она не может слиться, смешаться с ним, как масло не сливается с водой, как палка, приставленная к цветку, — с самим растением. Конечно, критики могут сердиться и выходить из себя по поводу того, что Гораций — не Ювенал, что Фет — не Некрасов, что г. Чехов — не г. Короленко, но это комичное негодование будет так же праздно, неразумно и ненаучно, как негодование биолога по поводу того, что у данной разновидности пять, а не шесть лепестков, что артериальная кровь красного, а не черного цвета.

Трудно заподозрить такого художника, как Шиллер, в общественном индифферентизме, в отсутствии идейности и глубоко прочувствованной, органически связанной с свойствами его темперамента и, следовательно, вполне законной тенденциозности, а между тем и он определяет творческий акт как что-то непроизвольное, стихийное, над чем не властны никакие внешние предписания, теоретические формулы и рассудочные требования:

«Не мне управлять песнопевца душой», —  
 Певцу отвечает властитель:  
«Он высшую силу признал над собой, —  
 Минута ему повелитель.  
По воздуху вихорь свободно шумит,  
Кто знает, откуда, куда он летит?  
 Из бездны поток выбегает:  
Так песнь зарождает души глубина,  
И темное чувство, из дивного сна  
 При звуках воспрянув, пылает»[[10]](#endnote-9).

# **{****47}** Флобер[\*](#_e03)

### I

Бальзак в одном из своих романов высказывает следующую мысль: «Гениальность — страшная болезнь. Каждый писатель носит в своем сердце чудовище, которое пожирает все его чувства по мере того, как они зарождаются. Кто кого победит: болезнь — человека или человек — болезнь? Надо быть великим человеком, чтобы достигнуть равновесия между своим гением и характером. Если поэт не гигант, не обладает плечами Геркулеса, он должен неминуемо остаться либо без сердца, либо без таланта».

Бальзак, к сожалению, обрывает это рассуждение и не договаривает, в чем именно, по его мнению, заключается болезнь гениальности: почему развитие и сила художественной личности во многих отношениях обратно пропорциональны развитию и силе нравственного типа, — от каких причин зависит их коренной антагонизм, который так часто наблюдается обыкновенным житейским опытом. Всем известно, например, что талантливые писатели, художники, музыканты — в большинстве случаев люди крайне непрактичные, что их эксцентричность и легкомыслие нередко граничат с полной нравственной распущенностью, что они плохие отцы семейств и плохие супруги, что, будучи очень чувствительными и отзывчивыми в своих произведениях, они в действительности слишком часто оказываются сухими, черствыми эгоистами. Исследование причин, обусловливающих глубокую противоположность эстетического и нравственного миросозерцания, художника и человека, гения и характера, составляет бесспорно одну из интереснейших страниц психологии творчества.

Вспомним трагическую сцену гибели Лаокоона, описанную в Энеиде. Граждане Трои должны, конечно, смотреть с отвращением и ужасом, как исполинские змеи душат Лаокоона и его сыновей. Зрители испытывают страх, жалость, желание спасти несчастных: как бы ни были разнообразны их душевные состояния, момент воли играет в них очень важную роль: в чувстве ли самосохранения — у более робких или в стремлении прийти на помощь — у более мужественных. Но представьте себе в этой взволнованной и потрясенной толпе скульптора, который взглянул на страшную, разыгравшуюся перед его глазами катастрофу как на тему будущего художественного произведения. Он один остается спокойным наблюдателем среди общего смятения, рыданий, криков, {48} молитв. Нравственные инстинкты заглушаются в нем эстетическим любопытством. Слезы помешали бы ему смотреть, и он удерживает их, потому что ему непременно надо видеть, какую форму, какое очертание примут мускулы под давлением огромных колец змеи. Каждая подробность картины, вызывающая в других отвращение и ужас, пробуждает в нем радость, непонятную для остальных. Пока они плачут и волнуются, художник рад выражению муки на лице Лаокоона, рад тому, что отец не может помочь своим детям, что чудовища с такой силой сжимают их тело. В следующее же мгновение человек, может быть, победит художника. Но дело сделано — момент жестокого созерцания успел оставить в сердце неизгладимый след.

Ряд подобных настроений рано или поздно должен образовать в душе художника привычку отвлекаться от жизни, смотреть на нее со стороны, извне, не в качестве действующего лица, а спокойного зрителя, искать во всем, что происходит перед глазами, материал для художественного воспроизведения. По мере того как возрастает сила воображения и созерцания, уменьшается страстность и напряжение волевой способности, необходимой для нравственной деятельности. Если природа не одарила волю художника непоколебимой стойкостью, не дала сердцу его неисчерпаемого источника любви, то эстетическая отвлеченность может мало-помалу заглушить нравственные инстинкты: гений — по выражению Бальзака — может «пожрать» сердце. В таком случае категории добра и зла, с которыми больше всего имеют дело люди реальной жизни, воли, действия, стираются в миросозерцании писателя категориями прекрасного и уродливого, типичного и нехарактерного, интересного с художественной точки зрения и неинтересного. Зло, порочность притягивают воображение поэта, если они прекрасны и могучи; добродетель кажется бесцветной и ничтожной, если она не представляет материала для поэтического апофеоза.

Но художник отличается не только свойством смотреть объективно и бесстрастно на чувства других людей: он относится и к тому, что происходит в его собственном сердце, с не менее жестоким, эстетическим любопытством постороннего наблюдателя. Обыкновенные люди могут всецело, всем существом отдаваться порыву овладевшего ими чувства — любви или ненависти, горя или радости; по крайней мере, они думают, что отдаются всецело. Честный человек, когда клянется женщине в любви, верит в искренность своих клятв — ему и в голову не придет сомневаться, любит ли он в самом деле так, как воображает, что любит. Поэт по внешности более, чем другие люди, кажется способным отдаваться чувству, верить, увлекаться, но на самом деле в душе его, как бы ни была она потрясена страстью, всегда останется способность наблюдать за собою, за действующим лицом романа или драмы, следить, даже в минуты полного опьянения, пристальным {49} взором за тончайшими, неуловимыми изгибами своих ощущений и беспощадно анализировать их.

Человеческие чувства почти никогда не бывают вполне простыми и однородными: в большинстве случаев они представляют смешение весьма разнообразных по ценности составных частей. И художник-психолог открывает невольно так много лжи в себе и в других, даже в минуты искренних увлечений, что мало-помалу теряет всякую веру в свою и чужую правдивость.

### II

Письма Флобера, изданные в двух книгах, представляют богатый материал для исследования на живом примере вопроса об антагонизме художественной и нравственной личности.

«Искусство выше жизни» — вот формула, которая является краеугольным камнем не только всего эстетического, но и философского миросозерцания Флобера. Тринадцатилетним мальчиком он пишет одному из своих школьных товарищей: «Если бы у меня в поэтических замыслах не было французской королевы пятнадцатого века, я почувствовал бы полное отвращение к жизни и уже давно пуля освободила бы меня от этой унизительной шутки». Через год он приглашает того же товарища к работе с полуискренней риторикой и юношеским увлечением: «Будем всегда заниматься искусством, которое, будучи величественнее всех народов, корон и властителей, вечно царит над вселенной в своей божественной диадеме». Спустя сорок лет, на краю могилы, Флобер провозглашает еще более резко и смело тот же девиз: «человек — ничто; произведение — все» — «l’homme n’est rien, l’oeuvre est tout»!

В расцвете юношеских сил, обладая умом, красотой и талантом, он бежит от мира в искусство, как аскеты в пустыню; уединяется в нем, как христианские отшельники замуравливали себя в пещерах. «Навсегда уйти в искусство и презирать все остальное — вот единственное средство не быть несчастным», — пишет он своему другу; «гордость заменяет все, если у нее есть достаточно широкое основание… Конечно, многого мне недостает: я бы, вероятно, сумел быть таким же щедрым, как самые богатые; таким же нежным, как влюбленные; чувственным, как люди, отдающиеся наслаждениям… А между тем я не жалею ни богатств, ни любви, ни наслаждений… С этих пор и надолго я требую только пять-шесть часов спокойствия в своей комнате, зимою большого огня в камине, по вечерам двух свечей на столе». Через год он советует тому же другу: «Сделай, как я, — *порви с внешним миром*, живи, как медведь, как белый медведь; пошли к черту все, все и даже самого себя, кроме своей мысли. В настоящее время между мной и всем остальным миром такая бездна, что нередко {50} чувствую удивление, когда слышу даже самые обыкновенные, простые вещи… есть некоторые жесты, интонации голоса, от которых я просто не могу прийти в себя, и от известных глупостей у меня делается почти головокружение».

Даже в минуты опьянения страстью он ставит литературное призвание неизмеримо выше личного счастья, и любовь к женщине кажется ему ничтожной перед любовью к поэзии: «Нет, лучше люби искусство, а не меня, — пишет он своей возлюбленной, — эта привязанность не изменит тебе никогда, ни болезнь, ни смерть не могут ее уничтожить. Боготвори идею, только в ней — истина, потому что идея одна — бессмертна». «Искусство — единственную вещь в жизни, истинную и ценную, можно ли сравнить с земной любовью, можно ли предпочесть обожание относительной красоты поклонению вечной? Благоговение к искусству — вот самое лучшее, что у меня есть; вот единственное, что я в себе уважаю».

Он не согласен признать в поэзии ничего относительного, считая ее абсолютно самостоятельной, независимой от жизни, более реальной, чем действительность; он видит в искусстве «самодовлеющий принцип, который так же мало нуждается в какой бы то ни было поддержке, как звезда». «Подобно звезде, — говорит он, — искусство, сияющее в своем небе, невозмутимо взирает, как вращается земной шар; прекрасное никогда не исчезнет». В совокупности частей произведения, в каждой подробности, в гармонии целого Флоберу чуется «какая-то внутренняя сущность, что-то вроде божественной силы — такое же вечное, как принцип…» «Иначе почему же существует необходимое отношение между самым точным и самым музыкальным выражением мысли?»

Скептик, который не останавливался ни перед одним верованием, всю жизнь свою отрицал, сомневался в идее Бога, религии, прогресса, науки, человечества, делается благоговейным и верующим, когда дело касается искусства. Истинный поэт отличается, по его мнению, от всех других людей обоготворением идеи, созерцанием неизменного (la contemplation de l’immuable), т. е. «религией в самом высшем смысле этого слова». Он жалеет, что не родился в ту эпоху, когда толпа обожала искусство, когда были еще настоящие артисты, «жизнь и мысль которых была лишь слепым орудием инстинкта красоты. Они являлись органами Бога, посредством которых Он сам себе открывал свою сущность; для этих художников не было вселенной — никто не знал об их страданиях; каждый вечер они ложились спать печальные и смотрели на человеческую жизнь удивленным взором, как мы смотрим на муравейник».

Для большинства художников красота является более или менее отвлеченным принципом — для Флобера она такой же конкретный предмет страсти, как золото для скупого, власть для честолюбца, женщина для влюбленного. Его работа была подобна {51} медленному самоубийству; он отдавался ей с непобедимым упорством человека, одержимого манией, с мистической негой и восторгом мученика, с трепетом жреца, приступающего к таинству. Вот как сам он описывает свою работу: «Больной, раздраженный, переживающий тысячи раз в день минуты страшного отчаяния, без женщин, без жизни, без самой ничтожнейшей из этих погремушек земной юдоли, я продолжаю мой медленный труд, как добрый работник, который, засучив рукава, с волосами, орошенными потом, ударяет по наковальне, не боясь ни дождя, ни града, ни ветра, ни грома». А вот отрывок из биографии Флобера, написанной Мопассаном, одним из его преданных учеников и последователей, также изображающий рабочую энергию и гениального писателя: «С наклоненной головой, с лицом и шеей, налитыми кровью, напрягая все мускулы, как атлет во время поединка, он вступает в отчаянную борьбу с идеей и словом, схватывая их, соединяя, сковывая, как в железных тисках, могуществом воли, сжимая и мало-помалу, с нечеловеческими усилиями порабощая мысль и заключая ее, как зверя в клетку, в точную, неразрушимую форму».

### III

Флобер, более чем кто-либо, испытал на себе разрушительную силу обостренной аналитической способности. С злорадством, в котором так странно смешиваются отвага модного тогда байронизма и смутное предчувствие неминуемой катастрофы, приступает он еще семнадцатилетним юношей к работе разрушения и внутренней ломки: «Я анализирую себя и других, — говорит он в письме к товарищу, — я анатомирую постоянно, и, когда мне удается, наконец, найти в чем-нибудь, что все считают чистым и прекрасным, гнилое место, гангрену, — я подымаю голову и смеюсь. Я дошел теперь до твердого убеждения, что тщеславие — основа всего, и даже то, что называют совестью, на самом деле есть только внутреннее тщеславие. Ты подаешь милостыню, может быть, отчасти из симпатии, из жалости, из отвращения к страданию и безобразию, даже из эгоизма, но главный мотив твоего поступка — желание приобрести право сказать самому себе: я сделал доброе; таких, как я, немного; я уважаю себя больше других». Через восемь лет он пишет любимой женщине: «Я люблю анализировать — это занятие меня развлекает. Хотя я не обладаю особенной склонностью к юмористическому взгляду на вещи, я никак не могу относиться к собственной личности вполне серьезно, потому что нахожу себя смешным, — смешным не в смысле внешнего театрального комизма, но в смысле той внутренней иронии, которая присуща человеческой жизни и проявляется иногда в самых, по-видимому, естественных поступках, обыкновенных жестах… Все это надо самому чувствовать, а объяснить {52} трудно. Ты не поймешь этого, потому что в тебе все просто и цельно, как в прекрасном гимне любви и поэзии. Тогда как я представляю из себя что-то в роде арабеска наборной работы: есть куски из слоновой кости, золота и железа, некоторые — из крашеного картона, одни — из бриллианта, другие — из жести».

Жизнь мечты, воображения так богата в нем, что заслоняет впечатления реального мира; они преломляются, получают своеобразную окраску, проходя сквозь эту среду. «Антитеза постоянно возникает перед моими глазами: вид ребенка неминуемо пробуждает во мне мысль о старости, вид колыбели — мысль о гробе. Когда я смотрю на женщину, я представляю себе ее скелет. Вот почему веселые зрелища огорчают меня, печальные оставляют равнодушным. Я так много плачу в душе, внутри себя, что слезы не могут выйти наружу; прочитанное в книге волнует меня больше, чем действительное горе». Здесь мы встречаемся с отличительной чертой большинства натур, одаренных сильным художественным темпераментом. «Насколько я чувствую себя мягким, нежным, отзывчивым, способным плакать, отдаваться чувству в воображаемых страданиях, настолько же реальные остаются в моем сердце сухими, жесткими, мертвыми: они кристаллизуются в нем». Это духовное состояние, изображенное Пушкиным:

… Напрасно чувство возбуждал я —  
Из равнодушных уст я слышал смерти весть  
 И равнодушно ей внимал я.  
Так вот кого любил я пламенной душой  
 С таким тяжелым напряженьем,  
С такою нежною, томительной тоской,  
 С таким безумством и мученьем!  
Где муки, где любовь? Увы, в душе моей  
 Для бедной, легковерной тени  
Для сладкой памяти невозвратимых дней  
 Не нахожу ни слез, ни пени[[11]](#endnote-10).

Состояние непонятного равнодушия перед несчастьем любимого человека, отчаяния не от горя, а от собственной холодности, от отсутствия печали и жалости было слишком хорошо знакомо Флоберу, и он, по своему обыкновению, смело анализирует эту черту, между тем как почти все художники стараются скрыть ее не только от других, но и от самих себя, ошибочно принимая ее за противоестественный эгоизм. Он говорит о своем настроении над гробом нежно любимой сестры: «Я был сух, как могильный камень, *и только страшно раздражен*». Что же он делает в такую минуту, когда обыкновенный человек, не думая ни о чем, отдается своему горю? С жестким любопытством, «ничего не отнимая от своих ощущений», он анализирует их, «как артист». «Это меланхолическое занятие облегчало мою грусть, — пишет он другу, — {53} ты, может быть, сочтешь меня человеком без сердца, если я признаюсь тебе, что не мое теперешнее состояние (т. е. печаль по поводу смерти сестры) кажется мне самым тяжелым в моей жизни. *В то время, когда, по-видимому, не на что было жаловаться, мне приходилось гораздо больше жалеть себя*». Далее идет длинное рассуждение о бесконечном, о нирване, — рассуждение, в котором автор проявляет много возвышенной поэзии, но очень мало простого, человеческого горя.

В том письме, где Флобер описывает похороны друга своего детства, его эстетическое отношение к горю достигает даже высоты философского созерцания. «На теле покойника были признаки страшного разложения; мы обернули труп в двойной саван. В этом виде он напоминал египетскую мумию, обвитую погребальными повязками, и я не могу выразить, какое чувство огромной радости и свободы я испытал за него в ту минуту. Туман белел, леса выделялись на небе, две надгробных свечи сияли в белизне зарождающегося дня, птицы запели, и я вспомнил строчку из его поэмы: “Полетит он, как резвая птица, чтобы встретить в сосновом лесу восходящее солнце”, или, лучше сказать, я слышал, как голос его произносил эти слова, и целый день они преследовали меня своим обаянием. Его поместили в прихожей, двери были сняты с петель, и свежий утренний воздух проникал в комнату с прохладой дождя, который начал в это время накрапывать… В душе моей проносились неведомые чувства, и, как зарницы, вспыхивали в ней мысли, которых нельзя рассказать: тысячи воспоминаний из прошлого долетали ко мне с волнами ароматов, с аккордами музыки…» И здесь художник, посредством эстетического отвлечения, превращает реальное горе в красоту, и в просветленном виде смерть любимого человека не только не причиняет ему никаких страданий, но, напротив, дает мистическое примирение, непонятный для обыкновенных людей экстаз, оторванное от жизни, бескорыстное счастье.

Во время пребывания в Иерусалиме Флоберу случилось посетить прокаженных. Вот описание его впечатлений: «Это место (т. е. клочок земли, отведенный специально для больных проказой) находится за городом близ болота, с которого вороны и коршуны-ягнятники поднялись при нашем приближении. Несчастные страдальцы, женщины и мужчины (всего около двенадцати человек), лежат все вместе, в одной куче. Покровы уже не скрывают лица, нет различия полов. На теле их виднеются гнойные струпья, черные впадины — вместо носов; я должен был надеть пенсне, чтобы разглядеть, что висело на конце рук у одного из них — кисти ли рук или какие-то зеленоватые лохмотья. Это были руки. (Вот куда бы привести колористов!) Больной дотащился до бассейна, чтобы напиться воды. Сквозь рот, на котором не было губ, как будто от ожога, виднелось нёбо. Он хрипел, протягивая к нам клочья своего мертвенно-бледного тела. А вокруг — безмятежная {54} природа, струи ключа, зелень деревьев, вся трепещущая от избытка соков и юности, свежие тени под горячим солнцем!» Этот отрывок взят не из романа, где поэт может принудить себя быть объективным, а из путевых заметок, из письма к другу, где автор не имеет основания скрывать субъективный характер своих ощущений. Между тем, кроме двух довольно банальных эпитетов — «несчастные страдальцы» (pauvres miserables), ни одной смягчающей черты, ни намека на жалость.

### IV

«Я не христианин (je ne suis pas chrétien)», — говорит Флобер в письме к Жорж Санду. По его мнению, французская революция не удалась именно потому, что в ней была слишком тесная связь с религией жалости: «Идея равенства, в которой заключается сущность современной демократии, есть идея по существу христианская, противоречащая принципам справедливости. Посмотрите, до какой степени преобладает в настоящее время милосердие (grâce). Чувство — все, право — ничто». «Мы гибнем от избытка снисходительности, сострадания, от нравственной дряблости». «Я убежден, — замечает он, — что бедные ненавидят богатых, а богатые боятся бедных; это будет вечно; напрасно проповедуют любовь».

Свою инстинктивную антипатию к идее братства Флобер хочет оправдать тем положением, что идея эта находится в непримиримом противоречии с принципом справедливости: «Я ненавижу демократию (по крайней мере, в том смысле, как ее понимают во Франции), т. е. возвеличение милосердия в ущерб справедливости, отрицание права, одним словом, антисоциальное начало (l’antisociabilité)». «Право милости (вне области теологии) есть отрицание справедливости: по какому праву может кто бы то ни было помешать исполнению закона?» Но едва ли он верит и в этот принцип, на который ссылается, только чтобы иметь точку опоры для опровержения идеи братства. По крайней мере, вот что говорит он в минуту полной откровенности в письме к старому товарищу: «Людская справедливость кажется мне самой шутовской вещью в мире. Зрелище человека, который судит своего ближнего, заставляло бы меня смеяться до упаду, если бы не вызывало брезгливой жалости и если бы в настоящее время (он тогда занимался юридическими науками) я не был принужден изучать систему абсурдов, в силу которых люди считают себя вправе судить. Я не знаю ничего нелепее права, кроме разве его изучения». В другом письме он признается, что никогда не мог понять отвлеченную и сухую идею обязанности и что она «не кажется ему присущей человеческой природе (ne me pas inhérente aux entrailles humaines)». Очевидно, что он так же мало верит в справедливость, {55} как и в идею братства. В сущности, у него нет никакого нравственного идеала.

«В мире для меня существует только одно — красивые стихи, стиль изящный, гармоничный и певучий, закаты солнца, живописные пейзажи, лунные ночи, античные статуи и характерные профили… Я фаталист, как настоящий магометанин, и полагаю, что все, что мы можем сделать для прогресса человечества, так же мало, как ничто. Что же касается до этого прогресса, то мой ум отказывается воспринимать такие туманные идеи. Всевозможная болтовня на эту тему наводит на меня безмерную скуку… Я питаю глубокое благоговение к античной тирании, потому что нахожу ее самым прекрасным выражением человечности, какое когда-либо было». «У меня немного убеждений, — пишет он Жорж Санд, — но одно из них незыблемо: это — убеждение, что число, масса, всегда состоит из идиотов. Впрочем, следует уважать массу, как бы она ни была нелепа, потому что в ней таятся семена громадной плодородности (d’une fecondite incalculable)».

Флобер делает полушутливую попытку противопоставить доктрине социалистов свой собственный идеал будущего политического устройства. «Единственный разумный исход есть правительство, состоящее из мандаринов, — пусть только у этих мандаринов будут кое-какие знания и пусть даже, если можно, они будут значительные. Народ всегда останется несовершеннолетним и всегда будет занимать последнее место в иерархии общественных групп, так как он представляет из себя число, массу, безграничное… В этой *законной аристократии* в настоящее время все наше спасение». «Человечество не представляет ничего нового. Его непоправимое ничтожество еще в молодости переполнило мою душу горечью. Вот почему я теперь не испытываю разочарования. Я убежден, что толпа, стадо будут всегда ненавистными… До тех пор, пока люди не преклонятся перед мандаринами, пока академия наук не заменит собою римского папы, вся политика, все общество до последних корней будет только собранием возмутительной лжи и фальши (de blagues ecoeurantes)». Тем не менее в романе «Bouvard et Pecuchet»[[12]](#footnote-4) Флобер направляет все усилия на разрушение верования в незыблемость научных принципов и на доказательство, что современная наука такое же непрочное здание, такая же система противоречий и суеверий, как средневековая теология. Недоверие к науке Флобер высказывал, впрочем, и ранее: так, познакомившись с позитивизмом О. Конта, он нашел эту систему «нестерпимо глупой (c’est assomant de bêtise)».

Итак, как видим, попытка вступить в некоторый компромисс с преобладающим настроением эпохи не удалась Флоберу. В его {56} рассуждениях на социальную тему искренно только одно презрение к черни. «Сколько бы вы ни откармливали зверя-человека, как бы вы ни золотили его конюшню, какую бы мягкую и роскошную подстилку ни давали ему, — он все-таки останется скотом. Единственный прогресс, на который можно рассчитывать, заключается в том, чтобы сделать зверя менее кровожадным. Но поднять уровень идей, дать массам более широкое представление о Боге — я очень сомневаюсь, чтобы это было возможно».

В другом письме он откровенно признается, что у него нет никакой веры, никакого нравственного принципа, никакого политического идеала, и в этом, вырвавшемся из глубины сердца, признании слышится уже отчаяние: «Я вижу в настоящее время так же мало возможности установить какой-нибудь новый принцип, как и уважать старые верования. Итак, я ищу и не нахожу той идеи, от которой должно зависеть все остальное». Эти немногие слова лучше всего освещают настроение последних лет жизни Флобера. Прежде он находил эту идею в искусстве — теперь он предполагает, что есть иное, высшее начало, которому надо подчинить само искусство, но найти это начало не в силах. Он ищет забвения в работе, но из работы выходит разбитый и еще более неудовлетворенный. Он сознает свое одиночество, и его влечет из объективного созерцания в эту непонятную жизнь, смысл которой он отрицает.

Трагизм его положения в том, что он — один среди чуждого мира. И мало-помалу отчаяние его достигает последних пределов. «Когда я не держу книги в руках или не пишу, мною овладевает такая тоска, что я готов просто *кричать*», — признается он в письме к Жорж Санд. «Мне кажется, что я превращаюсь в ископаемое животное, в существо, лишенное всякой связи с окружающей вселенной». «Чувство всеобщей гибели, агония наполняет меня, и я смертельно грустен. Когда я не изнемогаю над работой, я тоскую над самим собой. Никто меня не понимает, я принадлежу другому миру. Мои товарищи по ремеслу — так мало мне товарищи». «Я провожу целые недели, не меняясь словом ни с одним человеческим существом, и в конце недели мне трудно вспомнить какой-нибудь день или хоть одно событие за все время. По воскресеньям я видаю мать и племянницу — вот и все. Стая крыс на чердаке — мое единственное общество: они производят адский шум над головой, когда вода не шумит и ветер не воет. Ночи чернее угля, и меня окружает тишина беспредельная, как в пустыне. Чувствительность страшно обостряется в подобной среде, сердце начинает биться из-за каждого пустяка». «Я теряюсь в воспоминаниях молодости, как старик. От жизни я больше не жду ничего, кроме нескольких листков бумаги, измаранных чернилами. Мне кажется, что я иду через бесконечную пустыню, иду неведомо куда, что в одно и то же время я — и путник, и пустыня, и верблюд». «Одна только надежда меня утешает, что скоро я распрощаюсь {57} с жизнью и уже, конечно, не начну другой, которая, может быть, еще печальнее… Нет, нет! Довольно усталости!»

Все его письма к Жорж Санд — един потрясающий мартиролог «болезни гениальности». Иногда у него вырывается наивная жалоба, и в ней, сквозь непримиримую гордость бойца, чувствуется что-то кроткое, надорванное, как в голосе человека, слишком измученного. Ярость врагов, клевета друзей, непонимание критиков уже не оскорбляют его самолюбия: он устал ненавидеть. «Вся эта лавина глупостей не раздражает меня, но опечаливает. Все-таки лучше хотелось бы внушать людям добрые чувства».

Наконец и последнее утешение — искусство изменяет ему. «Напрасно я Напрягаю силы, работа не идет, не идет. Все меня мучит и раздражает. При людях я еще сдерживаюсь, но иногда наедине у меня вырываются такие судорожные, безумные слезы, что, кажется, я умру от них». На склоне лет, когда нельзя вернуться к прошлому, нельзя исправить жизнь, он задает себе вопрос: а что, если и красота, во имя которой он разрушил веру в Бога, в жизнь, в человечество, — такой же призрак, обман, как все? Что, если это искусство, за которое он отдал молодость, счастье, любовь, изменит ему на краю могилы?

«Тень обнимает меня», — говорит он, предчувствуя гибель. Это восклицание похоже на крик беспредельной тоски, который вырвался перед смертью у другого художника, брата Флобера по идеалу, страданиям и гению, у Микеланджело:

Io parto a mano, a mano,  
Crescemi ognor piu l’ombra, l’e sol vien manco,  
E son presso al cadere, infermo e stanco.

Я ухожу мало-помалу…  
Тени растут, солнце все ниже.  
И я готов упасть, изнеможенный.

Смерть застала его за рабочим столом, внезапная, как громовой удар. Выронив перо из рук, он упал бездыханный, убитый своей великой, единственной страстью — любовью к искусству.

Платон в одном из своих мифов рассказывает, как души людей в колесницах, на крылатых конях странствуют по небесному своду; некоторым на короткое время удается приблизиться к тому месту, откуда видна область Идей; они с жадностью заглядывают туда, и немногие, отдельные лучи света глубоко западают в них. Потом, когда эти души воплощаются, чтобы страдать на земле, все лучшее, что есть в человеческом сердце, волнует их и влечет, как отражение вечного света, как смутное воспоминание иного мира, в который им удалось заглянуть на мгновенье.

Должно быть, в душу Флобера в светлой области Идей запал слишком яркий луч красоты.

# **{****58}** Рассказы Вл. Короленко[\*](#_e04)

Напряженное, с каждым днем возрастающее страдание, которое несомненно свидетельствует о каком-то глубоком, всеми нами переживаемом кризисе, — вот общий фон, основная характерная нота большинства произведений молодых русских беллетристов. Все, как будто наперерыв друг перед другом, спешат заявить, что жизнь для современного человека сделалась чересчур тяжелой, что, по выражению поэта, — «так дольше жить нельзя», что необходим какой-то радикальный, большой переворот в нравственном мире, что иначе в недалеком будущем грозит полное банкротство всех прежних идеалов и верований. Напряжение душевной боли и безысходной тоски, удручающей каждого чуткого писателя наших дней, достигло небывалых размеров; чтобы почувствовать это, стоит только попристальнее вглядеться в скорбную, глубоко трагическую фигуру самого крупного и сильного представителя новейшей русской беллетристики — покойного В. М. Гаршина. Основная тема его произведений — сознание страшной ответственности, налагаемой жизнью на человека, и нашего полного нравственного бессилия оправдаться перед нею, нести эту ответственность. Гаршин, а за ним и большинство молодых русских беллетристов горюют не о том, что веры не стало, но о том, что люди нашего поколения настолько нравственно измельчали, износились, что не хватает силы деятельно примкнуть к какому бы то ни было верованию, даже сознавая его истинность, воплотить в жизнь, принести ем реальные жертвы. Не стало способности верить, и вот почему «так дольше жить нельзя», и все мы чувствуем, что тяжесть существования возрастает с каждым днем, и молодые писатели самых разнообразных темпераментов, лагерей и направлений сходятся в одном — в сознании, что смысл жизни мало-помалу теряется; в произведениях таких во многих отношениях совершенно несходных беллетристов, как Альбов и Муравлин, Баранцевич и Ив. Щеглов, все громче, болезненнее и резче звучит нота напряженной, характерной для русской современности, «*гаршинской*» тоски. Что же касается писателей типа Чехова, по-видимому, более жизнерадостных и беззаботных, то следует заметить, что слишком часто для современных поэтов поклонение чистой красоте, намеренная художественная объективность, «искусство для искусства» играют роль чего-то вроде вина или гашиша, {59} в которых писатель ищет хотя бы минутного забвения от слишком мучительных, жгучих запросов реальной жизни. Впрочем, и в произведениях таких, по наружности жизнерадостных, поэтов прорываются иногда скорбные, болезненные ноты, которые свидетельствуют, что и эти писатели не избегли общей участи молодых беллетристов, что напрасно они стараются убежать в область чистого объективного искусства и красоты от удручающего сознания: «так дольше жить нельзя». На мрачном фоне русской литературы ярко и резко выделяется одна светлая фигура в траурной современной беллетристике, этой «юдоли плача и скорби», раздается один свежий, молодой голос, полный бодростью и силой *здоровья*, а не той вакхической, болезненной силой, которую дает художнику опьянение гашишем красоты. Голос этот принадлежит г. Короленко. Конечно, «*гаршинская*» скорбь должна быть оправдана, как проявление естественной реакции против условий, в которые поставлен современный интеллигентный человек; но вместе с тем искренний, не самодовольный, не ограниченный, а вполне выстраданный оптимизм произведений г. Короленко нисколько не менее правдив и жизнен. Он свидетельствует о том, что в русской интеллигенции сохранился еще запас здоровой нравственной энергии, что мучительный душевный кризис, всеми нами переживаемый, более или менее временный и что в молодой русской литературе — много нетронутых свежих сил, которые просятся на волю и, рано или поздно, конечно сумеют пробить себе дорогу. Где корни этого оптимизма, что дало молодому писателю силу если не верить, то, по крайней мере, надеяться, что наше поколение еще не окончательно утратило способность верить, в каком источнике почерпнул он *живой воды*, которая позволила ему сохранить в этот век пессимистической заразы бодрость духа, ясное, здоровое миросозерцание? Где, наконец, взял он эту свежесть, молодость настроения, благодаря которой лучшие его произведения ворвались в современную русскую беллетристику так же отрадно и неожиданно, как свежий ветер из открытого окна в тяжелую атмосферу лазарета? Эти вопросы я предложил себе, приступая к настоящему очерку.

### I

Интересно проследить, как постепенно развивалось и через какие фазы проходило отношение русских писателей к излюбленному ими типу «униженных и оскорбленных», который во всевозможных видах и среди всевозможных обстановок так часто являлся героем нашей художественной литературы. Отметим в самых общих чертах несколько периодов истории этого развития. Представители первого фазиса — Достоевский и Некрасов. Как ни противоположны эти два писателя во всех других отношениях, {60} они сходятся в одном приеме, в одной характерной черте при изображении типа «униженных». Мармеладов и некрасовский мужик отличаются смирением и безответностью: они глубоко пассивны по отношению к той вопиющей общественной несправедливости, благодаря которой сделались «униженными и оскорбленными»; здесь не может быть и речи о каком бы то ни было протесте. По-видимому, у них нет даже сознания, что они правы и что общество их обидело. Писатель заставляет эти типы униженных безропотно исполнять их единственную функцию — доходить до последней степени возможного унижения, страдать, молчать и смиряться, причем автор берет уже на себя обязанность замолвить за них слово перед читателем. Читатель, тронутый их смирением, снисходит к ним и жалеет. Писатель не может, конечно, не сознавать некоторого нравственного превосходства своего терпеливого, безответного героя перед теми, кто его обездолил, но превосходство это так и остается совершенно фиктивным и метафизическим, как преимущество обиженного перед обидчиком: от такого сознания автора самому герою ни тепло, ни холодно. Все эти отверженцы общества, самые яркие художественные типы Некрасова и Достоевского, идут на казнь без ропота, без протеста, даже почти без сознания обиды, «как агнцы безгласные, ведомые на заклание», и единственная их защита — жалость, возбуждаемая бесконечным унижением и христианским смиренномудрием.

Лев Толстой является представителем следующего фазиса. Он не только жалеет униженных и окружает их мистическим ореолом мученичества, как Достоевский и Некрасов, он кроме того завидует им вполне искренно, завидует их нравственной и физической силе, здоровью, рабочему миросозерцанию, простоте, способности глубоко верить и тому громадному будущему, которое им принадлежит; и не только сам автор, но и созданные им представители типа униженных отлично сознают свою силу и правоту: посмотрите, например, как солдатик Платон Каратаев в «Войне и мире» импонирует Пьеру Безухову своим спокойствием, изящной простотой всего своего единства, сознанием внутренней силы. Праведный старик Аким, несмотря на то, что он пересыпает речь косноязычным «таё» и занимается очисткой выгребных ям, обладает полным сознанием своего человеческого достоинства, ставит выше всяких авторитетов голос совести, и это сознание силы и правоты дает ему смелость в последнем акте драмы обратиться с властной, почти повелительной речью «к светлым пуговицам», т. е. к чиновнику. Смиренномудрые, безответные и, так сказать, пришибленные типы униженных Достоевского и Некрасова не посмели бы и пикнуть в присутствии «светлых пуговиц»; а тем более не решились бы противопоставить авторитету силы идеальный авторитет божеских и нравственных законов. Впрочем, ни Аким, ни Платон Каратаев далеко еще не достигли {61} сознательного протеста: они так мало чувствуют себя обездоленными, так хорошо сознают свое преимущество и правоту, что с высоты очевидного нравственного превосходства относятся не то пренебрежительно, не то индифферентно к тем общественным условиям, которые их унижают в наших, а отнюдь не в их собственных глазах. Глеб Успенский, являющийся представителем третьего фазиса, подобно Толстому, завидует людям низших классов, но он уже гораздо жизненнее и реальнее объясняет эту зависть. Достоевский и Некрасов слишком унизили представителей обездоленных классов, Толстой впал в противоположную крайность: он слишком их превознес; в том и другом случае, оставаясь более или менее за пределами реального мира, типы униженных чужды всякого протеста и относятся к своему унижению вполне индифферентно, как будто игнорируют его. Глеб Успенский первый объяснил с естественнонаучной точки зрения превосходство главного контингента «униженных» перед высшими классами «властью земли», т. е. влиянием физической среды, окружающей мужика, влиянием земледельческого труда и близости к природе. Для того чтобы понять, что отношение русской литературы к народу сделало важный шаг вперед с эпохи Достоевского и Некрасова, стоит только сравнить мужика Некрасова с мужиком Успенского: первый страдает, смиряется, молчит без малейшего сознания силы, даже без протеста, второй, т. е. мужик Успенского, тоже страдает и молчит, но уже отлично сознает свою силу и свое право: он является если не нравственно-принципиальным, то, по крайней мере, экономическим соперником высших классов в борьбе за существование. Впрочем, и в типах Глеба Успенского, как у Толстого, Некрасова и Достоевского, — мы не встречаемся еще с вполне сознательным, принципиальным протестом; мужик Успенского слишком связан фаталистической, стихийной властью земли, слишком погружен в преследование земледельческого хозяйственного идеала, чтобы иметь возможность доразвиться до обдуманного, нравственного протеста.

Только в четвертом фазисе, в который молодая русская литература едва еще успела вступить и представителем которого является г. Короленко, тип «униженного и оскорбленного» достигает, наконец, вполне сознательного, принципиального протеста. Теперь обездоленный поставлен лицом к лицу с обществом, — но в его отношении к тем, кто презирает и оскорбляет его, нет и помину о робкой жалобе, мольбе, христианском смиренномудрии, безответственности героев Некрасова и Достоевского, вместе с тем он не относится к буржуазной части общества с пренебрежительным индифферентизмом, как герои Толстого и Глеба Успенского, он не просит, а требует оправдательного приговора от этих высших классов. В голосе его слышатся ноты не страха, не унижения и покорности, а чего-то совсем иного. Г. Короленко {62} намеренно, выбирает типы своих униженных в самых грязных «подонках общества», в среде преступников, бродяг, нищих, беглых каторжников, и у него в первый раз эти отверженцы заявляют человеческие права: им вовсе не надо тех платонических, сострадательных слез, которые вызываются у нас покорностью и смиренномудрием героев Достоевского, им также не надо того мистического обожания, с которым Толстой преклоняется перед мужиками, они требуют чего-то гораздо более реального, простого и вместе с тем трудного для нас… Каторжники г. Короленко мало заботятся о том, чтобы не испугать нас резкими нотами своего протеста, и его высшая, неотразимая, нравственная сила находится в таком захватывающем, трагическом контрасте с реальным бессилием, ничтожеством и унижением протестующих, что этот яркий, художественный эффект глубоко врезывается и навсегда остается в памяти читателя, как что-то совершенно новое, оригинальное и никем еще не выраженное. Эффект этот составляет завоевание и открытие г. Короленко в русской литературе.

Произведения г. Короленко я расположу не в строго хронологическом порядке, а по известной системе, которая нагляднее всего выяснит перед читателями основную идею.

В одном из довольно слабых по форме и мало оригинальных по содержанию рассказов г. Короленко — «В дурном обществе» — мы встречаемся с этими основными мотивами, но еще в смутной, колеблющейся форме. Дело происходит в маленьком городке юго-западного края. Мальчик, от имени которого ведется рассказ, попадает в «дурное общество», т. е. в притон нищих и бродяг; он описывает свои впечатления: перед нами проходит целая портретная галерея типов отверженных и несчастных. Среди других, менее интересных и оригинальных личностей выдается фигура пана Туркевича. Человек этот дошел до последней степени унижения. Вся жизнь его — беспробудное пьянство. Но в редкие минуты, когда в нем пробуждается сознание, он становится ужасен: «Глаза лихорадочно загорались, щеки вваливались, короткие волосы поднимались на голове; он впадал в исступление: быстро поднявшись на ноги, он ударял себя в грудь и кричал: “Иду, как Иеремия, иду обличать нечестивых!” Это было сигналом, обещавшим интересное зрелище. Можно сказать с уверенностью, что пан Туркевич в такие минуты с большим успехом выполнял все функции неведомой в нашем городишке гласности; поэтому нет ничего удивительного, если самые солидные и занятые граждане бросали обыденные дела и примыкали к толпе, сопровождавшей новоявленного пророка… Он при этом всегда умел придать своему спектаклю интерес современности». Протест является здесь довольно мимолетно и притом в несколько комической обстановке. Остальные фигуры нищих в «Дурном обществе» напоминают сентиментальной фальшью и выдуманностью приемы посредственных {63} польских беллетристов, и в этом отношении им, конечно, далеко до униженных Достоевского и Некрасова.

Неизмеримо художественнее прелестная сказка «Сон Макара». Вместе с тем идея протеста выступает здесь резче Бедный якутский крестьянин Макар, напившись пьяным, видит сон, будто он умер и предстал на суд пред Богом, пред Великим Тайоном[[13]](#endnote-11), как он его называет. «Макар, тот самый Макар, который никогда в жизни не произносил более десяти слов кряду, вдруг ощутил в себе дар слова… Он не робел; если ему и случалось запнуться, то тотчас же он оправлялся и кричал вдвое громче. А главное, он чувствовал сам, что говорил убедительно». Макар энергически протестовал против приговора Великого Тайона, который за грехи и за леность решил отдать бедного якута трапезнику в мерины, чтобы тот «возил на нем исправника, пока не заездит». Макар объявил наотрез, что не желает идти к трапезнику в мерины. Решение Тайона неправильно. «Он ему не подчинится и не поведет даже ухом, не двинет ногою. Пусть с ним делают, что хотят!.. И пусть не думают, что ему страшно положение мерина: трапезник гоняет мерина, но кормит его овсом, а его гоняли всю жизнь, а овсом никогда не кормили… Да, его гоняли всю жизнь. Гоняли старосты и старшины, заседатели и исправники, требуя подати; гоняли попы, требуя ругу; гоняли нужда и голод; гоняли морозы и жары, дожди и засухи; гоняла промерзшая земля и злая тайга… Скотина идет вперед и смотрит в землю, не зная, куда ее гонят… И он также… Пусть же они поищут, когда он испытал от кого-нибудь ласку, привет или радость? Где его дети? Когда они умирали, ему было горько и тяжко, а когда вырастали, то уходили от него, чтобы в одиночку биться с тяжелою нуждой. И он состарел один со своею второю старухой и видел, как его оставляют силы и подходит злая, бесприютная дряхлость. Они стояли одинокие, как стоят в степи две сиротливые елки, которых бьют отовсюду жестокие метели». Тайон замечает Макару, что он не похож на истинных праведников, ибо лицо его темно, глаза мутны, одежда изорвана, а сердце «поросло бурьяном и тернием, и горькою полынью». Тогда бедняк чувствует стыд собственного существования. «Он было понурил голову, но вдруг поднял ее и заговорил опять: о каких это праведниках говорит Тайон? Если о тех, что жили на земле в одно время с Макаром, то Макар их знает… Глаза их ясны, потому что не проливали слез столько, сколько их пролил Макар, и лица их светлы, потому что обмыты духами. А между тем, разве он не видит, что и он родился, как другие, — с ясными, открытыми очами, в которых отражались земля и небо, и с чистым сердцем, готовым раскрыться на все прекрасное в мире? И если теперь он желает скрыть под землю свою мрачную и позорную фигуру, то в этом вина не его… А чья же?.. Этого он не знает… Но он знает одно, что в сердце его истощилось терпение». Макар умолк. «Тогда в его душе стало темно, {64} и в ней забушевала ярость, как буря в пустой степи глухой ночью. Он забыл, где он, пред чьим лицом предстоит, — забыл все, кроме своего гнева…» Сколько истинного трагического пафоса и своеобразной, несколько дикой прелести в этой речи Макара, несмотря на ее крайнюю простоту. Пан Туркевич в роли пророка Иеремии перед окнами секретаря уездного суда и бедный якут на небе перед престолом Великого Тайона — в сущности это одна и та же личность — в разных костюмах, одно и то же драматическое положение — в разных обстановках.

В поэтической новелле «Лес шумит» крепостной мужик Роман убивает из ревности барина, деспота-самодура. Здесь, как и во всех рассказах г. Короленко, «униженный и оскорбленный» принимает наступательное положение по отношению к обидчику — представителю высшего класса. Как видите, основная тема все та же. Но протест — совершенно животный, грубый, чуждый сознательных, нравственных мотивов, — это возмущение первобытного естественного инстинкта против одной из вопиющих несправедливостей, порождаемых общественными неравенствами. Представителем более определенного и осмысленного протеста является в рассказе эпизодическое лицо — Опанас, вольный казак-бандурист родом с Украины. Автор, увеличив в общем реальность обстановки (сравнительно с фантастической новеллой «Сон Макара»), перенеся драму с неба на землю, счел нужным уменьшить определенность и резкость протеста; да и фантастический элемент еще не вполне исчез, так как весь рассказ подернут полусказочной дымкой народного былинного эпоса и довольно значительной исторической перспективы. Дымка эта окончательно подымается и мы вступаем в реальный мир в блестящем этнографическом очерке — одном из самых сильных произведений г. Короленко, озаглавленном «В подследственном отделении». Арестант Яшка, не имея возможности ничем другим выразить протеста, изо всей силы стучит ногами в двери камеры каждый раз, как какое-нибудь начальство проходит мимо него. Один из служащих при тюрьме рассказывает про Яшку: «Собственно, держат его в одиночке за непризнание властей, за грубость… Полицмейстер ли, кто ли придет, — хоть тут сам губернатор приходи, — он и ему грубость скажет.

— А зачем он стучит?

— И опять же, как сказать… Собственно, для обличения». Вот как сам Яшка определяет свое призвание: «Стою за Бога, за великого Государя, за Христов закон, за святое крещение, за все отечество и за всех людей… Обличаю начальников, — пояснил он, — начальников неправедных обличаю. Стучу. — Какая же от того польза тебе? — Польза? Есть польза… — Да какая же? В чем? — Есть польза, — повторил он упрямо. — Ты слушай ухом: стою за Бога, за великого Государя, — и он целиком повторил свою тираду. Я понял теперь (это говорит лицо, от имени которого {65} ведется рассказ, товарищ Яшки по тюрьме), что Яков не искал реальных, осязательных последствий от своего стучания для того дела, за которое он “стоял” столь неуклонно среди глухих стен и не менее глухих к его обличениям людей; он видел пользу уже в самом факте “стояния” за Бога и за великого Государя, стало быть, поступал так “для души”». Оказывается, что Яшка совершенно невинный человек; держат его «безо всякого преступления»: «Отрекись, вишь, от Бога, от великого Государя, тогда отпустим. Где же отречься?.. Невозможно мне. Сам знаешь: кто от Бога, от истинного прав-закону отступит — мертв есть. Плотью он живет, а души в нем живой нету!» Между Яшкой, запертым в одиночке, и державшими его «беззаконниками» установилась странная связь: «Он успел своим неукротимым стуком раздражить им нервы, натянуть их до болезненной восприимчивости к этому стуку и торжествовал, торжествовал сознательно над связавшими его по рукам и по ногам врагами… Господь поддерживает его… “Стучу вот!” В этом он привык уже видеть свою миссию, свое торжество: “Думаете, заперли, так уж я вам подвержен? Не‑ет! Стучу, вот слава те, Господи, царица Небесная… поддерживает меня Бог‑от!”»

Г. Короленко приводит в том же очерке, в pendant[[14]](#footnote-5) к Яшке, другой, в высшей степени оригинальный и, очевидно, прямо выхваченный из жизни тип протестанта. Это — мещанин из Камышина, скрывающий свое имя и происхождение. На допросе чиновник осведомляется: «Веры какой? — Никакой. — Как никакой?! В Бога веруешь? — Где он, какой Бог?.. Ты что ли его видел? — Как ты смеешь так отвечать?.. Я тебя, сукина сына, сгною!.. Мерзавец ты этакой! — Что ж? Было бы за что гноить-то. Я прямо говорю… За то и сужден». Товарищи арестанты приступают к мещанину: «“Чудак! Пра‑а, чудак! Ведь ежели сказываешь, к примеру: "нет!" Так что же есть?” — “Ничего! — отрезал он коротко и ясно. — Ничего!” Выходит, что камышинский мещанин сужден, осужден, закован, сослан… вообще страждет из-за ничего! Он является как бы адептом, подвижником чистого отрицания. Он бесстрастно исповедует свое “ничего” перед врагами этого оригинального учения». Автор находит много общего между Яшкой и камышинским мещанином. И в самом деле они сходны по силе, страстной энергии и самоотверженности протеста и вместе с тем по крайней неопределенности его содержания. Один стоит за какое-то метафизическое, абсолютное «ничто», похожее на буддийскую нирвану, другой противопоставляет новым свежим началам, ворвавшимся в нашу жизнь в эпоху шестидесятых годов, «истинный прав-закон», который он усматривает в отжившей старине, в крепостном праве, в дореформенном порядке. Но если мы вспомним полукомический протест пьяного пана Туркевича, обличающего {66} секретаря уездного суда, то увидим, насколько ярче и рельефнее выступает основная идея в образах Яшки и камышинского мещанина. Робкие ноты протеста, вырвавшиеся из уст «униженного и оскорбленного» в захолустном городке юго-западного края, становятся несравненно смелее и громче в фантастической обстановке якутского неба, в устах Макара, потом снова спускаются на землю, но все еще в полусказочную обстановку полесской легенды, наконец, эти ноты зазвучали совершенно определенно и ясно в подследственном отделении, в резком нигилистическом отрицании камышинского мещанина, в громком обличительном стуке Якова. Но до сих пор, несмотря на всю силу и страстность протеста, ему недостает, — по крайней мере с нашей интеллигентной точки зрения, — разумного содержания.

Эта разумность является в протесте каторжника Панова, главного действующего лица в превосходном этнографическом очерке «По пути». Вот как автор характеризует личность Панова: «В четырех стенах за решеткой и на верхушках гольцов, где над головой носятся орлы и тайга шумит без конца, как море, — всюду он чувствовал себя дома, импонируя товарищам самоуверенностью и спокойствием. Удаль его побегов вызывала восторженное удивление, но вместе с тем на его слово начальство полагалось больше, чем на самый многочисленный конвой. Было что-то, придававшее особенный смысл самым простым его словам. За этими словами слышалось еще нечто недосказанное, что глядело на слушателя из этих глаз и прикасалось к душе при звуках этого голоса, будя в ней какие-то смутные чувства…» («Сев. Вестн.», № 2, 1888 г.). Панов осужден не за преступление, а за бродяжничество. Сын бродяги, с самого раннего детства он жил по тюрьмам, по этапам, в среде каторжников и арестантов. «Человека я хорошего, настоящего не видал и слова хорошего не слыхивал… Откуда мне было в понятие войти, в добродетель…» Он нигде не может обжиться, привыкнуть к оседлому существованию, потому что врожденный инстинкт влечет его к бродячей жизни: «Эх, барин, говорю тебе, на такую линию поставлен… Веришь, один раз слюбился я с бабой, с поселенкой, год прожил. Одну весну руками за все хватался, чтобы не уйти мне… На другую сбежал. Пришел в тайгу и думаю: надо мне жизни своей конец сделать…» У Панова, как у человека чрезвычайно умного, есть сознание, которое делает его положение еще более нестерпимым, сознание своей полной невиновности и той роковой, необходимой связи причины и следствий, которые разбили его жизнь и бросили в число отверженцев общества. Как просто и неотразимо ясно обнаруживает он перед своим интеллигентным собеседником черты воспитания, которые не могли его не сделать именно таким, как он есть. Однажды (Панов был тогда еще ребенком) отец его во время побега с каторги в одной деревне ночью решился ограбить амбар. «Подсадил меня отец к оконцу: ну‑ко, {67} говорит, Яш! Пробуй, не пролезет ли голова. Голова пролезет, и весь пролезешь». Но в ребенке заговорил страх, а может быть, и нравственный инстинкт: «Не лезет — говорю (а голова-то ведь лезет). Вот и слышу — говорит отец Хомяку: “Ничего не поделаешь: ломать, видно, не миновать”. — “Плохо, друг, — тот отвечает: — услышут на заимке или собака взлает… беда! Народ по здешнему месту варвар — убьют!” — “Да ведь как быть-то, — отец говорит, — мочи моей нету нисколько… Вторые сутки не ел, вчера свой кусок мальчонке отдал…” Повернулось у меня сердце, куда и страх девался. Сунул голову-то в оконце… “Тятька, — кричу, — тятька! Голова-то пролезла”». Конечно, надо удивляться не тому, что человеку, поставленному в такие условия, приходилось нередко ломать замки и присваивать чужое добро, чтобы не умереть с голоду, а тому, как, несмотря на подобную жизнь, он все-таки сумел сохранить в душе столько светлого, высокого и благородного. «У нас, барин, — объясняет он Залесскому, — своя честь есть, бродяжья. Не всякий ее соблюдает. Другой в тайге из-за халата товарища убьет; ну, а про Панова, кто хочешь спроси, кто со мной в товарищах ходил: никогда не жаловались…» Панов обладает развитыми умственными потребностями настоящего интеллигентного человека: он страстно жаждет знания, по ночам при свете сального огарка жадно читает Льюиса, которого ему удалось выпросить у спутника по ссылке, Залесского. В рассказе нет собственно определенной речи, в которой Панов изливал бы всю горечь обиды и негодования против общества, накипевшую в его сердце, но сознание какого-то нестерпимого, громадного оскорбления слышится в каждом слове каторжника, в немой, но удивительной по странно сконцентрированному внутреннему трагизму сцене, когда тюремный инспектор, сытый, добродушный, самодовольный буржуа, ласковыми расспросами и очевидным контрастом своего благополучного существования с разбитою жизнью каторжника доводит этого последнего до бешенства, до безумия, почти до преступления; тот же страстный, но бессильный протест чувствуется в дикой вспышке зверских инстинктов, в отвратительном пьянстве и разгуле Панова. «Может, спроси меня кто, — я бы согласнее в младых летах окончиться, чем эдакую жизнь провождать. И верно, что согласился бы. Так ведь никто не спросил, вот и вышло». Страшно становится, когда сознаешь и почувствуешь, что ведь здесь ни одной строчки нет выдуманной, что все это наверно целиком взято из «живой жизни». Сколько боли, горечи и озлобления должно накопиться в душе такого отверженца, не смиренного и не забитого, а гордого, самостоятельного, полного сознания своего умственного и нравственного превосходства! С каким утешением может подойти интеллигентный человек к такому несчастному? Что скажет он ему? «Что он не более, как ничтожная случайность, что его жизнь, его страдания не идут в счет, что он сам только мельчайший {68} осколок, оторвавшийся от общей массы и падающий в беспредельность, что его жалобы — только слабый отголосок его оторванности; что он промелькнет и исчезнет без следа, без воспоминания, без какого-либо смысла… Случайность!.. Он не может сказать этого, потому что душа отдельного человека — это целый мир! Ведь он слышит не простой свист летящего обломка, а крики отчаяния и боли человеческого сердца…»

Тип протестующего униженного, по-видимому, преследует молодого беллетриста, который освещает этот образ со всевозможных точек зрения, среди всевозможных обстановок. Не довольствуясь тем, что исчерпал его трагическое содержание личностью каторжника Панова, г. Короленко с замечательным художественным тактом и тонкой грацией разрабатывает комическую, донкихотовскую сторону протеста в личности сапожника Андрея Ивановича («За иконой», Сев. Вест., 1887 г., № 9): «Работник он был примерный, пользовался доверием, трудился с утра до вечера… Только на время, когда снимал хомут, как сам он выражался, — тогда сразу становился другим человеком. В нем проявлялся строптивый демократизм и наклонность к отрицанию. “Давальцев” он начинал рассматривать как своих личных врагов, духовенство обвинял в чревоугодии, полицию в том, что она слишком величается над народом и кроме того у пьяных, ночующих в части, шарит по карманам… Но больше всего доставалось купцам… Я так об них полагаю, что будь я министр — всех бы их запретил». Андрей Иванович выражает свой протест довольно смешно и нелепо тем, между прочим, что жестоко ругает ни в чем неповинных перед ним людей, сует нос всюду, куда его не просят, лезет со всеми драться; но тем не менее в его личности масса симпатичных, рыцарских черт. «За правду помереть готов во всякое время», — в устах его это не пустая фраза, а выражение очень глубокого чувства, которое только не находит подходящих условий, чтобы выразиться реальным самопожертвованием. Андрей Иванович, как Панов, обладает пытливостью, подвижным, несколько скептическим умом, страстно жаждущим развития, знания, и вместе с тем замечательной нравственной чуткостью. «Быть может, — говорит автор, — в своих религиозных взглядах он был ближе к истинному христианству, чем очень многие более развитые люди». У него было «инстинктивное, искреннее искание настоящего смысла учения человечности и любви». В типе Андрея Ивановича г. Короленко еще более приблизил к хорошо знакомой для нас будничной обстановке, к жизни самых обыкновенных средних людей изображение протеста униженных: можно, пожалуй, сомневаться, не идеализировал ли автор Панова, часто ли попадаются такие исключительные, недюжинные личности в среде «униженных и оскорбленных», но что Андрей Иванович весь целиком до последней мелочи своего характера выхвачен из самой серой, близкой к нам повседневной действительности, {69} что в нем нет решительно ничего книжного, сочиненного, что протест его — сама жизнь во всей своей смешной и вместе с тем трагической наготе, в этом сомневаться невозможно. Андрей Иванович — слишком хорошо знакомая физиономия, таких, как он, в народе масса — имя им легион.

К несчастью, г. Короленко, как и все молодые беллетристы, рисует свои типы несколько эскизно, в отрывочных очерках и новеллах, а не в крупном, законченном художественном произведении. Между тем в высшей степени благодарный и новый тип протестующего униженного заслуживает гораздо более пристальной, серьезной обработки, он мог бы послужить отличной темой для широкой эпической картины. Вообще воля, деятельность, самостоятельная сила личности, активность были весьма редко объектами поэтического творчества в России, в этом отношении русской литературе как-то не посчастливилось; апатичные и рефлексирующие, безвольные, расслабленные, обломовские темпераменты — при изображении интеллигентной среды, забитые, смиренные, безответные страдальцы при изображении народа, одним словом, пассивность воли во всех ее видах, формах и проявлениях — вот излюбленная психологическая тема наших беллетристов. В этом отношении они, кажется, слишком субъективны. Едва ли в такой молодой, свежей, полной сил и здоровья стране, как Россия, не найдется ничего посильнее и пожизненнее, чем безответное смиренномудрие — в народе и расслабленная, гамлетовская рефлексия — в интеллигенции. Молодая литература в лице г. Короленко делает новаторскую попытку исследовать эту, своего рода, terram incognitam[[15]](#footnote-6), непочатый угол сильных, самостоятельных, активных типов из народной среды. Нельзя, конечно, от всей души не приветствовать такое смелое начинание, тем более что мы вполне сознаем все его громадные трудности; следует вместе с тем пожелать, чтобы попытка эта удалась не в мелких эскизных набросках, а в более крупном и цельном художественном произведении.

### II

Лермонтов любил Россию «странною любовью» — не за славу, не за величие, не за историческое прошлое: «Я люблю, — говорит он, — за что, не знаю сам —

Ее степей холодное молчанье,  
Ее лесов безбрежных колыханье,  
Разливы рек ее, подобные морям».

{70} Он любит дрожащие огни печальных деревень, дымок спаленной жнивы, в степи кочующий обоз и на пашне средь желтой нивы чету белеющих берез. Особенное, родное, русское чувство, степного раздолья, простора, стихийной воли, которое так неподражаемо передано в этих стихах, более или менее знакомо и понятно каждому из нас. Орел говорит узнику Пушкина: «Давай улетим! Мы вольные птицы, пора, брат, пора! — туда, где за тучей белеет гора, туда, где синеют морские края, туда, где гуляем — лишь ветер да я!» *Поэзия стихийного простора*, которую так чудно умели передавать Пушкин и Лермонтов, звучит в народных песнях, в казацкой думе, в заунывных напевах волжских бурлаков: она, по-видимому, отпечаток, оставленный в душе всего народа родным пейзажем — однообразным, широким, степным. Та же черта, то же чувство раздолья чего-то дикого, свободного и стихийного сказывается в некоторых оттенках национального темперамента, в наклонности доводить каждую эмоцию, каждую нравственную или логическую посылку до последнего предела, до самых крайних выводов, в особенности русской «*отчаянности*», подмеченной многими наблюдателями. Эта отчаянность — в смелости веры, которую народ доводит до фанатизма, до самых диких, крайних сект, проповедующих самоуничтожение; эта отчаянность — и в смелости отрицания, которое интеллигенция доводит до полного нигилизма. В качестве нации очень молодой и свежей мы сохранили первобытную связь с характером родной природы, «с холодным молчанием степей, с колыханием безбрежных лесов»; целые столетия, проведенные в тяжелых условиях, не могли окончательно уничтожить в глубине национального темперамента отзывчивость на поэзию стихийной воли, которая таится в нашей душе, как неясный, бессознательный инстинкт, как ощущение, по наследственности переданное от далеких предков, как смутный атавизм, — быть может, связывающий нас с древней народной вольницей. Вот почему в искусстве поэтические мотивы, в которых звучит чувство степного раздолья, удали, стихийной свободы, не могут не найти отголоска в сердце русских читателей. Г. Короленко отлично владеет этим мотивом. Его пейзажи сибирской природы, степей, тайги, лесов, рассказы бродяг и беглых каторжников, стремящихся на родину среди бесчисленных опасностей, дышат поэзией воли. Благодаря долгому заключению жажда личной свободы — один из могущественнейших инстинктов человека — достигает у этих людей такого напряжения, страстности и силы, о которых нам трудно составить себе понятие. Всякое другое ощущение, всякое счастье кажется им тусклым и бледным в сравнении с наслаждением, которое дает чувство свободы, даже если она покупается ценою страшных лишений, страданий, самой жизни. Недаром каторжник Панов променял любовь женщины на приволье дикой, пустынной тайги. «Ты, барин, генерала Кукушкина не знаешь, видно? — Какого Кукушкина?.. — А вот такого. Бродяжий генерал. Весной в тайге кричит: ку‑ку, ку‑ку… строгой. Как стукнет, так по {71} лесу из конца в конец отдается. Тут мы, бродяги, к нему и собираемся». И тогда ничто не может их удержать. Шум бесконечных сибирских лесов, кукование кукушки, унылая пустынная тундра, весенний ветер, который приносит теплые дожди с Тихого океана, — все это обладает особенной непобедимой властью над душой бродяги, властью могущественнее самой любви. Беглый каторжник с Сахалина Багылай пробует обжиться, привыкнуть к оседлому быту, обзаводится домом, хозяйством, скотиной, он старается уверить себя, что больше ему ничего не надо. «Теперь я уже знаю, — говорит автор, — привычный бродяга обманывал себя, уверяя, что он доволен своим спокойным существованием, своим домиком, и коровкой, и бычком по третьему году, и оказываемым ему уважением… Он сознавал, — хотя и подавлял пока это сознание, — что эта серая жизнь… не про него. Из глубины души уже подымались в нем призывы тайги, его манила уже от серых будней безвестная, заманчивая и обманчивая даль». Соколинец недаром, как истинный поэт, описывает пейзаж сибирской природы — грозный, сумрачный, но дышащий поэзией дикой воли: «А ветер-то все гудит по проливу, волна так и ходит; белые зайцы по гребню играют, *старички* (птица такая, вроде чайки) над морем летают, криком кричат, ровно черти. Каменный берег весь стоном, море на берег лезет!» По этому описанию, простому и необыкновенно художественному, видно, какой инстинктивной «*странною любовью*» бродяга любит эти черные волны океана с белыми зайчиками, этот стонущий, каменный берег, и чаек, и шум ветра; любит их несравненно больше, чем домик, коровку, хозяйство, «бычка по третьему году». Достаточно самого ничтожного предлога, чтобы он променял тепло и покой уютного буржуазного существования на раздолье тайги, где его ожидают опасности и, быть может, смерть, подобно тому как Панову достаточно кукования кукушки в лесу, чтобы бросить любимую женщину. В г. Короленко сказываются черты национального русского темперамента, когда с жадной, страстной чуткостью, с пониманием и сочувственным волнением он вслушивается в рассказы сибирских бродяг, этих современных «*ушкуйников*». Литератор сразу сходится с беглым каторжником, с первого слова понимает его, потому что этот инстинкт простора воли, степного раздолья есть частица того общего, родового, очень старого, что бессознательно дремлет в душе обоих и соединяет их, как членов одной национальности.

Повесть каторжника производит на автора громадное впечатление. «Казалось, меня обдавал свободный ветер, в ушах гудел рокот океана, садилось солнце, залегали синие мороки… Всю кровь взбудоражил во мне своими рассказами молодой бродяга. Я думал о том, какое впечатление должна производить эта бродяжья эпопея, рассказанная в душной каторжной казарме, в четырех стенах крепко запертой тюрьмы. И почему, спрашивал я себя, этот рассказ запечатлевается даже в моем уме — не трудностью пути, не страданиями, {72} даже не “лютою бродяжьей тоской”, а всею поэзией вольной волюшки; почему на меня пахнуло от него только произволом раздолья и простора моря, тайги и степи? И если меня так зовет она, так манит к себе эта безвестная даль, то как неодолимо должна она призывать к себе бродягу, уже испившего из этой отравленной неутолимым желанием чаши?.. Бродяга спал. Я видел в нем только молодую жизнь, полную энергии и силы, страстно рвущуюся на волю… *Куда?*

Да, куда?

В смутном бормотании бродяги мне слышались неопределенные вздохи о чем-то. Я забылся под давлением неразрешимого вопроса…»

Сколько захватывающего, страстного лиризма в этом вопросе «*куда?*», с которым поэт, представитель интеллигентной России, обращается к спящему бродяге — представителю тех смутных, молодых, неустановившихся сил, которые не успели еще перебродить в свежей, мало жившей поэзии и страстно просятся к жизни. Этот же ушкуйнический, беспокойный бродяжий дух, который манит героев г. Короленко в «неизвестную даль», сказывается в одной характерной особенности их характера — в страстном *искании новой веры*. Подобно тому как в физической природе молодая нация видит перед собой громадные пустынные равнины, незаселенные, нетронутые плугом, так в душе своей она чувствует такой же пустынный простор — громадную арену какой-то неизвестной будущей цивилизации; в физическом мире переселенческое движение еще волнует народ, в нравственном — тот же кочевнический дух манит народ в тот широкий, неизведанный простор, который он ощущает в себе, заставляет его вглядеться в него, постоянно углубляться и не дает ему успокоиться ни на какой старой вере, ни на каком старом нравственном принципе. Вот что рассказывает один сибирский бродяга по прозванию («Убивец», об этом характерном для нас, русских, и более или менее всем нам свойственном искании новой веры: «Крепко меня люди обидели, — начальники. А тут и Бог, вдобавок, убил: жена молодая да сынишка в один день померли. Родителей не было. Остался один-одинешенек на свете. Ни у меня родных, ни у меня друга. Поп — и тот последнее имение за похороны прибрал. И стал я тогда задумываться. Думал, думал и, наконец, того, пошатился в вере. *В старой-то пошатился, а новой еще не обрел*. Конечно, дело мое темное. Грамоте обучен плохо, разуму своему тоже не вовсе доверяю… И взяла меня от таких мыслей тоска, то есть такая тоска страшенная, что, кажется, рад бы на белом свете не жить… Бросил я избу свою, какое было еще хозяйствишко — все кинул… Взял про запас полушубок, да порты, да сапоги — пару, вырезал в тайге посошок и пошел…

— Куда?

— Да так, никуда. В одном месте поживу, за хлеб поработаю — поле вспашу хозяину, а в другое к жатве поспеваю. Где день проживу, {73} где неделю, а где и месяц; и все смотрю, как люди живут, как Богу молятся, как веруют… Правильных людей искал.

— Что же, нашел?

— Как сказать тебе?.. Конечно, всякие тоже люди есть, и у всякого, братец, свое горе. Это верно. Ну, только все же плохо, брат, в нашей стороне люди Бога-то помнят. Сам тоже понимаешь: так ли бы жить-то надо, если по Божьему закону?.. Всяк о себе думает, была бы мамона сыта…» («Очерки сибирского туриста»). Замечательно, что и здесь поэт задает «Убивцу» тот же самый вопрос «*куда?*», который у него явился под впечатлением рассказа «Соколинца» о его побеге и бесконечных скитаниях, полных того же бессознательного стремления в неизведанную даль. У «Соколинца» жажда вырваться из душного острога в степное раздолье так сильна и мучительна, что он готов идти на всевозможные страдания, почти на верную смерть, только бы немного заглушить муки этой жажды: таким же образом в «Убивце» потребность новой веры достигает такого напряжения, такой жгучей, невыносимой боли, что он добровольно идет в тюрьму, налагает на себя крест, ищет страданий, намеренно истязает себя, только бы чем-нибудь заглушить муки неудовлетворенной нравственной потребности. И в том и в другом случае перед «Убивцем» и перед соколинским бродягой у автора, быть может, и у самих героев является этот многозначительный, тревожащий вопрос: «куда?», в котором смутно выразилось чувство громадного душевного простора, не занятого еще никаким верованием, ожидающего нового, великого нравственного принципа. Эта черта страстных поисков — вторая характерная черта всех «униженных и оскорбленных» г. Короленко. Даже бедный Макар, захудалый потомок великорусских переселенцев, затерянный в якутских степях, сохранил некоторые следы этой особенности великого славянского племени — жажду новой веры. «Он говорил иногда, что желал бы все бросить и уйти “на гору”. Там он не будет ни пахать, ни сеять, не будет рубить и возить дров, не будет даже молоть зерно на ручном жернове. Он будет только спасаться. Какая это гора, где она — он точно не знал; знал только, что гора эта есть, во-первых, а во-вторых, что она где-то далеко, — так далеко, что оттуда его нельзя будет добыть самому тойону-исправнику… Податей платить, понятно, он также не будет… Он допускал, что может не найти настоящую гору и попасть на другую. “Тогда пропадать буду”, — говорил он, но все-таки собирался…» Не то же ли стремление к мифологической «горе», не та же ли потребность новой веры скрывается под абсолютным нигилистическим отрицанием знакомого уже нам «мещанина из Камышина» («В подследственном отделении»). Недаром же он идет на мученический подвиг за свой отчаянный, философский девиз: «ничего». Под этим «ничего», под этой оригинальной, русской нирваной таится, может быть, целый новый будущий нравственный мир, не успевший еще выступить в сознании {74} народа. «In deinem Nichts hoff ich das All zu finden»[[16]](#footnote-7), — как говорит гетевский Фауст Мефистофелю. Один и тот же психологический мотив — потребность новой веры проходит, как красная нить, сквозь все рассказы, все типы г. Короленко; мотив этот проглядывает в легенде Макара о «горе», в нирване камышинского мещанина, в желании «Убивца» «пострадать», в стремлении «Соколинца» в степное раздолье, в неизведанную даль, в комических, но искренних и трогательных религиозных сомнениях сапожника Андрея Ивановича («За иконой»), вступающего в ожесточенные прения с раскольниками, в чуткой отзывчивости, с которой каторжник Панов («По пути») понял мысль, вычитанную из книги Льюиса: «наш век страстно ищет веры». «— Это верно! — сказал Панов. — Что верно? — Справедливо здесь написано насчет веры». Соедините черту смутного, но страстного, неутомимого искания веры с протестом, с сознанием правоты, с ушкуйническим духом, — и вы получите полный в высшей степени оригинальный тип «униженных и оскорбленных», созданный г. Короленко. Все эти нищие, бродяги, каторжники, пионеры современной народной жизни, ищущие новых земель и новой веры, внушают читателю вопрос, который невольно возникает и у самого автора: «*куда?*». В этом смутном, тревожащем «*куда?*» — вся поэзия стихийного кочевнического простора, которым веет от пейзажа русской природы, широкого степного раздолья, тайги, «колыхания безбрежных лесов», и в этой поэзии мы чувствуем что-то очень старое, родное, милое, что звучит в малороссийской думе и былинах, в стихах наших лучших поэтов — Пушкина, Лермонтова, Кольцова и в лирической поэме удельного периода, в грандиозных сумрачных *степных* пейзажах «Слова о полку Игореве». Эта поэзия стихийного простора не что иное, как чувство бодрой юношеской силы и свежести всего народа, чувство, которое, вероятно, каждый человек испытывает в своей личной жизни, когда нетронутые и уже пробудившиеся силы рвутся к деятельности: это ощущение свежей, молодой жизни, предчувствие непрожитого будущего слышится в том призыве пушкинского орла, который я раньше приводил:

«… Давай улетим!  
Мы вольные птицы! Пора, брат, пора —  
Туда, где за тучей белеет гора,  
Туда, где синеют морские края,  
Туда, где гуляем… лишь ветер да я!»

Г. Короленко в своих лучших произведениях, т. е. в этнографических очерках, прежде всего художник, чем он резко отличается от писателей-народников прежней формации, как, например, Глеба Успенского. Я этим вовсе не хочу сказать, чтобы Успенский не обладал {75} весьма значительным талантом, но элемент поэтического творчества заглушается в нем громадной примесью публицистики и многочисленных вставочных рассуждений, весьма интересных с точки зрения социологии и политической экономии, но не имеющих ничего общего с художественным творчеством. Нередко поэтические образы являются у этого писателя только второстепенным пособием, *объяснительными виньетками*, приложенными к блестящей полугазетной, полунаучной статье. Между тем в лучших произведениях г. Короленко, несмотря на их этнографический характер, несмотря на присутствие резкой, определенной тенденции, нет и следа публицистики: он прежде всего художник и только художник. Тенденция ему не препятствует быть истинным поэтом, напротив, благодаря своей искренности и глубине она составляет главный источник его творческой силы, той оригинальной, ему одному свойственной поэтической окраски, в которую для него облекаются все формы и все явления внешнего мира. О степени интенсивности поэтического темперамента вернее всего можно судить по лирическим описаниям природы, где автора не спасет никакая идейность, никакая психологическая или бытовая наблюдательность, если он не обладает непосредственным чувством красоты. Г. Короленко, так же как в общих архитектурных массах своих лучших произведений, остается истинным поэтом и в отделке второстепенных частей, из которых, несмотря на их кажущуюся незначительность, слагается общее эстетическое впечатление. Приведу несколько примеров.

Макар, напившись пьяным в кабаке, где «резкий дым махорки стоял целою тучей», где «лица были потны и красны», выходит на свежий воздух. «Луна поднялась уже высоко. Большая Медведица стала опускать хвост книзу. Мороз крепчал. По временам, на севере, из-за темного полукруглого облака, вставали, слабо играя, огненные столбы начинавшегося северного сияния». Макар идет на дровнях. «Снега ярко блестели, облитые лунным сиянием. Временами свет луны как будто таял, снега темнели и тотчас же на них переливался отблеск северного сияния. Тогда казалось, что снежные холмы и тайга на них то приближались, то опять удалялись». Макару во сне представляется лисица, попавшая в одну из его ловушек. «Он ее видел, — видел, как она, прищемленная тяжелою плахой, роет снег когтями и старается вырваться. Лучи луны, продираясь сквозь чащу, играли на золотистой шерсти. Глаза зверя сверкали ему навстречу… Луна между тем опустилась, а вверху, в самом зените, стало белесоватое облачко и засияло переливчатым фосфорическим блеском. Потом оно как будто разорвалось, растянулось, прыснуло, и от него быстро потянулись в разные стороны полосы разноцветных огней…» Макар все во сне же приближается к тайге. «Чем дальше, тем выше становились деревья. Тайга густела. Она стояла безмолвная и полная тайны. Голые ветви лиственниц были опушены серебряным {76} инеем. Мягкий свет сполоха, продираясь сквозь их вершины, ходил по ней, кое-где открывая то снежную полянку, то лежащие трупы разбитых лесных гигантов, запушенных снегом… Мгновение — и все опять тонуло во мраке, полном молчания и тайны». Здесь почти нет мелких колоритных подробностей (только одна или две черты), но в общих, простых, широких контурах пейзажа такое чувство меры и гармонии, на которое способен только истинный художник. Все приемы описания необыкновенно просты, почти наивны (они и должны быть такими, потому что это — сон полудикаря — якута), а между тем вы чувствуете, что здесь нет ничего риторически-банального, что поэт глубоко *изучил* характер той страны, которую описывает.

Макару снится, что он умирает. «Пропадать буду! — подумал он и решил сделать это немедленно. — Он лег в снег. — Мороз крепчал. Последние переливы сияния слабо мерцали и тянулись по небу, заглядывая к Макару сквозь вершины тайги. Последние отголоски колокола доносились с далекого Чалгана. Сияние колыхнуло и погасло. Звон стих. — И Макар умер». Оригинальный параллелизм звуковых и световых образов, которые вместе с тем служат символами реального явления смерти, придает отрывку характер настоящей мелодии, действующей без слов, одними звуками. «Звон стих. — И Макар умер». — Этот конец фразы кажется уже не речью, а последним, замирающим аккордом музыкальной пьесы; от иллюзии трудно отделаться, и в хорошем чтении она должна производить поразительный эффект. Вот еще великолепное описание рассвета в фантастической стране, куда попал Макар после смерти. «Прежде всего, точно первые удары могучего оркестра, из-за горизонта выбежали несколько светлых лучей. Они быстро пробежали по небу и потушили яркие звезды. И звезды погасли, а луна закатилась. И снежная равнина потемнела. — Тогда над нею поднялись туманы и стали кругом равнины, как почетная стража. — И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно воины, одетые в золото. — И потом туманы заколыхались и золотые воины наклонились долу. И из-за них вышло солнце, и стало на их золотистых хребтах, и оглянуло равнину. И равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом. И туманы торжественно поднялись огромным хороводом и разорвались на запад и, колеблясь, понеслись кверху». Опять очертания пейзажа необыкновенно просты, они обрисовывают несколькими общими широкими и вместе с тем оригинальными штрихами главный, пластический контур картины, без мелких колоритных подробностей, без полутонов и деталей…

Много непосредственной поэзии и тонкого чувства природы в красивой легенде «Лес шумит». Как художественно очерчена личность деда, рассказывающего одну из страшных, кровавых повестей старого времени. Человек этот, всю жизнь проживший в лесу, так сблизился, сроднился с ним, что почти не отличает себя от окружающей природы. «А давно ли ты, дед, живешь в этом лесу? — {77} Эге! Давненько. Француз приходил в царскую землю — я уж был… — Много же ты на своем веку видел. Чай, есть чего рассказать… — А что же мне видеть, хлопче? Лес видел… Шумит лес, шумит и днем, и ночью, зимою шумит и летом… И я, как та деревина, век прожил в лесу и не заметил… Вот и в могилу пора, а надумаю иной раз, хлопче, то и сам смекнуть не могу, жил я на свете или нет… Эге, вот как! Может, и вовсе не жил…» Его речь с ее простым и вместе с тем грандиозным былинным складом до такой степени гармонирует с однообразным гулом ветра в деревьях, что, когда дед умолкает, кажется, можно уловить продолжение прерванной повести в шуме леса, и наоборот, когда лес умолкает, можно уловить в монотонной речи деда бесконечный шум деревьев. И эти две величавые мелодии — голос человека и стихийный голос природы, переплетаясь в легенде, сливаются в душе читателя в одно смутное, глубоко торжественное поэтическое впечатление. По окончании повести, когда вы отрываете глаза от книги, начинает казаться, что действительно вы побывали в лесу и слышали шум громадного бора. «Лес шумит, лес шумит…» — эти слова старого деда долго стоят в ушах, как отголосок бесконечного лесного гула.

По этим примерам можно судить о том, что лучше всего удаются г. Короленко пейзажи с широкими, очень простыми очертаниями, где много воздуха, света и дали и мало миниатюрных, детальных черточек; различные оттенки освещения и колориты неба, общие картины громадных равнин, леса, сибирской тундры, моря, степи с несложными, грандиозными контурами — вот любимые темы его описаний, которые вообще ему удаются лишь в том случае, если от них веет широким степным раздольем, поэзией стихийной воли, столь близкой сердцу автора. Что же касается до миниатюрной живописи природы, то, кажется, лучше бы г. Короленко не браться за нее: его художественный темперамент мало к ней приспособлен, да кроме того в этом роде описаний он имеет такого опасного, почти непобедимого соперника, как г. Чехов.

Кстати, я отмечу одну любопытную черту описательного приема г. Короленко. У него есть склонность к постройке, если можно так выразиться, звуковых пейзажей, т. е. целых поэтических картин, основанных на звуковых эффектах. Для пояснения приведу наудачу один из многочисленных примеров, встречающихся почти во всех его произведениях. Вот как начинается маленькая новелла из детской жизни «Ночью»: «Со двора *слышался шум дождя*. Несмотря на запертые ставни, *шум этот* врывался в комнату и наполнял ее всю, от пола до потолка. Дождь *стучал* по тесовой крыше… *плескался* в лужах на дворе и широким, сплошным *гулом отдавался* в далеком пространстве. В углу комнаты стояла свеча. Фитиль по временам тихо, тихо *потрескивал*. Кроме того, в комнате *стучал* еще маятник, да из соседней темной спальни *слышалось* дыхание спящих детей. Но *шум дождя* покрывал все эти звуки. В нем *слышалось* что-то упрямое, живое. Бесчисленное множество маленьких капель падали, {78} *шлепались, стучали*, разбивались, и тотчас же за ними летели другие, без конца, без перерыва, сливаясь в один стройный, нескончаемый *гул*». Все слова, подчеркнутые мною, изображают звуковые представления; замечательно, что во всем описании, сравнительно длинном и не лишенном поэтической живописности, нет ни одного образа, ни одной черты, не заимствованной из области звуков. Вот другой пример звукового пейзажа; изображаются впечатления, которые производит весна на слепого мальчика: «Он слышал, как бегут потоки весенней воды… ветви буков *шептались* за окнами, сталкиваясь и звеня легкими ударами по стеклам. А торопливая весенняя капель от нависших на крыше сосулек… *стучала тысячью звонких ударов*. Эти *звуки* падали в комнату, подобно ярким и звонким камешкам, быстро отбивавшим *переливчатую дробь*. По временам сквозь этот *звон* и *шум* окрики журавлей плавно проносились с далекой высоты и постепенно *смолкали*, точно они тихо таяли в воздухе» («Слепой музыкант»). Автор иногда нарочно выбирает сюжеты (например, «Слепой музыкант»), которые могут дать повод для целого ряда пейзажей и описаний, сотканных из звуковых эффектов. Шум леса в рассказе «Лес шумит» служит основной, постоянно выдвигающейся канвой, на которой легенда вырисовывается только изящной арабеской, как золотая вышивка на старинных тканях. Один из лучших очерков — «В подследственном отделении», целиком построен на звуковом эффекте — на протестующем стуке арестанта Яшки. Маленькая драматическая сцена, которой кончается очерк «В ночь под светлый праздник», всецело основана на резких символических контрастах различных звуков — торжественного пасхального звона, призывающего к любви, и ружейного выстрела, которым в это время часовой убивает арестанта, бежавшего из острога. «Из‑за стены стройно несутся далеко в поле первые звуки торжествующей песни: “Христос воскрес!” И вдруг за стеной, покрывая все остальное, грянул выстрел… Слабый, беспомощный стон пронесся за ним беспредметною, предсмертного жалобой, и затем на мгновение все стихло… Только дальше эхо пустынного поля, с печальным ропотом, повторяло последние раскаты ружейного выстрела перед замолкшею в ужасе ночью». Ничего кроме звуков, и эти звуки, как настоящие действующие лица, разыгрывают всю драму. Новелла «Старый звонарь» также построена на звуковом эффекте, с которым мы уже раньше встречались в описании смерти Макара («Звон стих, и Макар умер»), на параллелизме двух образов — утихающего звона колокола и умирающего человека.

Мы видели уже, что г. Короленко лучше всего умеет рисовать пейзажи с несложными, обобщенными контурами, широкие картины без мелких колоритных деталей; подобно тому лучше всего удаются ему произведения, драматический состав которых может быть очерчен немногими простыми штрихами без психологических подробностей: в человеческом мире он выбирает драматические положения, {79} которые не требуют психологического анализа, выбирает героев из неинтеллигентной среды, влагая рассказ в их собственные уста; таким образом, действие, и без того несложное, проходя сквозь мировоззрение более или менее первобытное, принимает еще более простые резкие очертания: во всех драмах, рассказанных героями г. Короленко, чувствуется основная идея — *протест униженных*, подобно тому как во всех его пейзажах чувствуется основной лирический мотив — *поэзия стихийной воли*. Вот несколько примеров: диалог Великого Тойона и Макара передается как сон, благодаря чему и без того уже несложное драматическое положение, пройдя сквозь примитивное миросозерцание полудикаря-якута, еще более упрощается; в легенде «Лес шумит» рассказ ведется от лица дряхлого деда, таким образом, драматическая интрига, преломляясь в призме полуфантастических воспоминаний старика, принимает самые простые, рудиментарные очертания. В «Очерках сибирского туриста», в «Соколинце» рассказ также влагается в уста неинтеллигентных людей, вследствие чего его драматический остов обнажается от всех мелких подробностей, от психологических полутонов и оттенков, в которые современный писатель счел бы необходимым облечь основную интригу, если б вел рассказ от собственного лица.

Этим присутствием сильного, быстрого и простого драматического действия, очерченного крупными контурами без деталей, г. Короленко отличается от других новейших беллетристов В. Гаршина и г. Чехова. Гаршину драматическое положение его героев служит только удобным предлогом для психологического анализа; г. Чехов в своих превосходных новеллах никогда не берет всей драмы целиком, а выхватывает только отдельные, кульминационные драматические моменты, которые он освещает ему одному свойственным лирическим настроением. Между тем в лучших произведениях г. Короленко на первом плане — драма сжатая, сильная, упрощенная до основных элементов, драма, которая без остановок, без психологических размышлений и деталей стремится к заключительной катастрофе, к последнему аккорду так же неудержимо, как узкий горный поток, стесненный крутыми берегами.

Простые и резкие очертания пейзажа и не менее простые и резкие контуры драматического действия — вот художественные приемы г. Короленко: в качестве приверженца того метода в поэзии, который в живописи соответствует пластической школе Рафаэля, он выдвигает *не колорит, а рисунок*, не психологическое настроение, а скульптурный остов произведения, в противоположность В. Гаршину и г. Чехову, которые, в качестве настоящих колоритов тициановской школы, предпочитают рисунку, простым и резким очертаниям драмы — лирическое освещение, настроение, колорит.

### **{****80}** III

До сих пор я рассматривал только лучшие произведения г. Короленко. Но если бы здесь я прервал мой очерк, то читатель получил бы неверное понятие о молодом беллетристе, у которого, к сожалению, найдется довольно много слабых вещей. По странному стечению обстоятельств главным образом именно эти слабые и плохие произведения заслужили автору популярность среди русской публики, которая вообще не отличается особенной разборчивостью и художественным пониманием. В лучших рассказах («Сон Макара», «Лес шумит», «В подследственном отделении», «Очерки сибирского туриста», «За иконой», «По пути», «Соколинец») г. Короленко, как видели, берет темы из народной жизни; к самым слабым относятся те произведения и отдельные части, эпизоды произведений, где он касается жизни интеллигентных людей. Здесь автор утрачивает оригинальность и впадает в несомненное подражание то польским писателям, то Достоевскому и В. Гаршину. Очевидное подражание польским образцам преобладает в двух растянутых, сентиментальных повестях, которые имели у нас немалый успех и составили автору имя даже в кружках читателей, не обращавших внимания на его лучшие произведения. «В дурном обществе» и «Слепой музыкант» почти целиком написаны в том условном, нарочито трогательном и утомительно приподнятом стиле, который составляет недостаток посредственных польских беллетристов. Вот образчики: автор передает воспоминания маленького мальчика об умершей матери: «Помнил ли я ее? О, да, я помнил ее! Я помнил, как, бывало, просыпаясь ночью, я искал в темноте ее нежные руки… Я помнил ее, когда она сидела больная перед открытым окном…» И дальше снова: «О, да, я помнил ее! Когда она, вся покрытая цветами, молодая и прекрасная, лежала с печатью смерти на бледном лице», — и, наконец, в четвертый раз: «О, да, я ее помнил!.. И теперь часто в глухую полночь я просыпался… с улыбкой счастия *в блаженном неведении, навеянном розовыми снами детства…* Но мои руки протягивались в пустую тьму, и в душу проникало сознание горького одиночества. Тогда я сжимал руками свое маленькое, так больно стучавшее сердце, и слезы прожигали горячими струями мои щеки». Неужели девятилетний мальчик думает так неестественно и непросто; что похожего на воспоминание ребенка в этих холодных фразах, в банально-эффектных повторениях «О, да, я ее помнил!». Слишком мало сердечности и простоты в таких приторно-сентиментальных выражениях, как «блаженное неведение, навеянное розовыми снами детства». Ни одного свежего, живого эпитета, ни одной оригинальной черты; все до такой степени сделано по избитому шаблону, что, начиная отрывок, можно сказать a priori, что в конце должны появиться неизбежные «слезы, прожигающие горячими струями щеки». Рассказ фальшив и риторичен не только в отдельных частях, но и в общей постройке. Добродетельный сын, {81} который из чувства рыцарской чести героически переносит гонения не менее добродетельного отца, неутешного супруга какой-то умершей «неземной женщины», колония нищих, гнездящаяся «под кровом седых руин» феодального замка с разбитыми окнами, в которые врывается ветер и заглядывает бледная луна, старинная часовня с зловещими песнями филина — все это отзывается наивным романтизмом старого доброго времени.

То же подражание польским беллетристам преобладает в очень большой и довольно слабой повести «Слепой музыкант». Автор не без претензии назвал ее «этюдом», желая дать понять читателю, что труд его является плодом строго научного исследования душевной жизни слепых, но мало научного, а еще менее жизненного и правдивого найдет читатель в длиннейшем и утомительнейшем этюде. Чем-то выдуманным и вымученным веет от всех этих многословных метафор, растянувшихся на целые страницы, от троп и уподоблений, которыми г. Короленко так бесплодно старается объяснить ощущения слепого. Встречаются — и не в малом количестве — такие выражения: «звучнее и плавнее, звенящие, поющие и рокочущие аккорды»; не говоря о банальности эпитетов, для каждого человека, обладающего слухом, ясно, до какой степени, благодаря обилию «щ», немузыкально это изображение музыкального эффекта. Вот еще различные описания звуков: «В неопределенный *перезвон и говор* (?) аккордов вплетались чудные мелодии народной песни, звучавшей то любовью и грустью, то воспоминанием о минувших страданиях и славе, то молодою удалью разгула и надежды». Такими вычурными описаниями переполнен весь этюд. Из тысячи примеров выбираю еще один наудачу: «Это были звуки, которые оживали, принимали формы и двигались лучами. Они сияли, как купол небесного свода, они катились, как яркое солнце по небу, они волновались, как волнуется шепот и шелест зеленой степи, они качались, как ветви задумчивых буков», — и т. д. и т. д. все в том же риторическом стиле. «Слова, слова, слова», которые скользят по душе, не задевая ни одним живым образом, ни одним смелым штрихом…

Небольшой очерк из детской жизни «Ночью» написан в том же стиле детальной миниатюрной живописи, в которой г. Короленко не может дать ничего оригинального. В рассказе кроме нескольких удачных отдельных штрихов, как, например, заключение, все время чувствуется рабское подражание то Льву Толстому — в особенном семейно-интимном тоне разговора детей, то Диккенсу — в размышлениях маятника, нагоревшей свечи, словом, в манере превращать неодушевленные предметы в одушевленные разумные существа. Описывается детская спальня ночью. На полу стоит свеча. «Несколько крупных тараканов разместились в кружок около таза со свечой. *Сдавшись на задние ножки и подняв кверху головы*, они тихо водили усами, будто в молчаливом совещании. Казалось, упрямство дождя наводило их на какие-то грустные размышления». Далее {82} автор снова возвращается к этим тараканам, которые, по-видимому, ему очень понравились: «В то же самое время тараканы начинали усиленно водить усами и таращить глаза… Вид у них был совершенно разумный: казалось, все происходившее прямо до них не относится. Но они не могли не признать, что положение свечи очень жалкое, а дождь буянит совершенно напрасно». Нет ничего более тяжелого, как неудачное, напряженное стремление казаться во что бы то ни стало грациозным и наивным, как желание искусственно достигнуть безыскусственной простоты. Есть у г. Чехова такие микроскопические, прелестные подробности, по-видимому, ненужные, даже смешные, на самом деле пленяющие нас обаятельной простотой, наивностью и правдой; но эта манера миниатюрной живописи совершенно недоступна и чужда художественному темпераменту г. Короленко.

Одна особенность поражает во всех названных слабых произведениях г. Короленко: только что он вводит в рассказ хотя бы эпизодическое лицо *из народной среды*, только что он начинает речь о простом человеке или от лица простого человека, вся риторика, вся мелодрама, все изобилие банальных эпитетов и метафор разлетается, как чад, как угар от свежего ветра, и уступает место простому, образному, художественному языку, свежей безыскусственной поэзии. Так и в «Дурном обществе», когда автор бросает романтические описания природы и сходит в среду «униженных и оскорбленных», являются типы нищих, пана Туркевича, Тебурция, Лавровского, которые все-таки неизмеримо жизненнее мелодраматического пана судьи с его скучнейшим и добродетельнейшим сыном. В «Слепом музыканте» всякий раз, как на сцену выступает кучер Иоахим, простой малоросский мужик с самодельной дудкой и сапогами, от которых пахнет дегтем, слащавая сентиментальная риторика заменяется живым, колоритным говором с певучими украинскими интонациями. В рассказе «Ночью», переполненном авторским жеманством и грациозничанием, — тотчас же с народной легендой еврея-торгаша Мошки, с появлением деревенского мужика Хведора врывается струя свежей поэзии.

Таким образом, относительно всех произведений г. Короленко можно установить общее правило: сила его творчества прямо пропорциональна близости сюжета к *народной жизни* и обратно пропорциональна близости к среде *интеллигентных* людей.

Так, например, в повести «С двух сторон», недавно напечатанной в «Русской мысли» (ноябрь и декабрь), автор больше чем в каком-либо другом произведении удалился от народной жизни и согласно с заключением, которое можно вывести a priori из правила, повесть эта, всецело посвященная изображению жизни интеллигентных людей, чуждая всякого бытового этнографического элемента, оказывается самым бесцветным и слабым из всех произведений г. Короленко. Сюжет философский. Герой повести, студент петровской академии, отличается такой научной недальновидностью и {83} нравственной дряблостью, что совестно называть его расслабленное миросозерцание именем нигилизма, хотя он и слушает лекции по физиологии, режет лягушек и не верит в бессмертие души; в одно прекрасное утро этот «нигилист», впрочем совершенно безвредный, так сказать, нигилист на розовой идеалистической подкладке, во время прогулки замечает на шпалах железной дороги не что иное, как раздавленный мозг своего товарища — тоже нигилиста, который бросился под поезд из-за несчастной любви. Молодой человек не на шутку пугается, теряет доброе расположение духа и аппетит и, наконец, заболевает нервной горячкой, до такой степени струсил он перед теми будто бы ужасающими и безнадежными выводами, которые он приписывал ложно понятому им механическому миросозерцанию. В заключение, конечно, является прекрасная, неземная девушка в лице либеральной кассирши с волжского парохода, молодой человек, конечно, выздоравливает, конечно, влюбляется и с гибельного пути нигилистической ереси благополучно возвращается в лоно православной, идеалистической веры; сначала он уверовал в «*нее*», а затем в тот арсенал риторических банальностей — «добро, идеалы, любовь, правда, красота» и т. д. и т. д., словом, во все, чем так надоели нам посредственные стихи г. Фруга[[17]](#endnote-12). Но напрасно г. Короленко думает, что своей повестью он раздавил гидру современного пессимизма и материализма. Дело в том, что герой его до своего обращения представитель отнюдь не *материализма*, а школьной бравады и поверхностного, очень дешевого скептицизма, так же как после обращения он представитель не прочувствованного, сердечного идеализма, а какой-то жиденькой, розовенькой идеалистической эссенции, как будто нарочно приспособленной автором для расслабленного желудка нынешнего буржуазного, русского идеалиста. Исполнение не выше сюжета; вот образчики: описывается тот момент, когда молодой человек увидел на рельсах раздавленный мозг товарища: «Взглянув вниз на шпалы, на отсыревший щебень, я вздрогнул точно от озноба. Все показалось мне мокрым, грязным и суровым; на железных рельсах кое-где были раскиданы белые пятна, и было что-то, вызывавшее нервную дрожь, в этом соприкосновении белой массы с холодным железом»… — «… Караульные в простоте сердца собрали мозг самоубийцы в обломок разбитого черепа вместе с песком и щебнем… Я стоял перед этим образом, *беззащитный* и потерявшийся, точно птица перед глазами змеи… И чувствовал, как этот мертвящий взгляд проник в глубину моей *беззащитной* души». — «А зачем вы… это?.. — спросил я как-то наивно. — Чего? — Ну, это… собрали? — Как иначе-то? Для порядку. — Мы это должны, — наставительно добавил другой. — Там его Бог за это рассудит, а мы должны, стало быть, земле предать… вот что». — «Я смотрел на говорившего и растерянно, глупо улыбался. Предать земле… Кого же? Вот это… Я опять засмеялся». Так все это фальшиво и неестественно, что не вызывает в читателе даже отвращения, а только досаду… Далее описывается настроение {84} перетрусившего молодого человека; вот некоторые отрывки: над моей душой «распростерлось что-то темное, *слякотное* (!), холодное…» — «Это было воспоминание о разбитых обломках черепа, в которых лежала белая масса. Да, где все то, что казалось мне любовью, страданием, возвышенными стремлениями, высокою мыслью? Все лежит там, в разбитом черепке, вместе с камешками и щебнем. Серое, слякотное пятно из туманного пятнушка превращалось в облако, закрывавшее в моей душе свет жизни. Вместе с приведенными выше мыслями оно росло, и я вздрагивал от внутреннего холода…» — «Небо казалось увешанным грязноватыми лоскутьями. Я боялся, что *оттуда вот‑вот потечет на меня невероятная гадость*». Просто не верится, что строки эти написаны рукою г. Короленко, — писателя, обладающего несомненным художественным талантом. Удивительнее всего то обстоятельство, что повестью этой многие зачитываются и искренно восторгаются, находят в ней глубокий философский смысл. Успех подобной вещи признак крайнего безнадежного упадка эстетического вкуса в среде русских читателей.

Мы видели, сколько силы, глубины и свежей поэзии в очерках г. Короленко из народной жизни. Фальшь, риторика, банальность являются каждый раз, когда он касается интеллигентной среды. Почему оно так выходит, вполне понятно. Дело в том, что интеллигентная среда, хорошо нам знакомая, сложная, исследованная во всех направлениях нашими великими писателями-психологами, требует от нового беллетриста, не желающего повторять уже сказанное до него, — глубокого анализа, мелких колоритных деталей, тонкой миниатюрной живописи с характером и пейзажем (так как пейзаж неразрывно связан с настроением героя и автора), словом, всего, что совершенно чуждо поэтическому темпераменту г. Короленко. Мы видели, что лучше всего ему удаются те произведения, в которых на первом плане не подробности, не колорит, а широкие, простые, архитектурные очертания, пейзажи и драмы. Но эта простота контуров является или в том случае, когда рассказ ведется от лица *неинтеллигентного* человека и, таким образом, все события, все картины, проходя сквозь наивное миросозерцание, значительно упрощаются, или когда описывается простая жизнь простых людей с несложными, резкими и сильными страстями, которые легко поддаются не детальной, мало колоритной, пластической живописи.

В настоящее время весьма многие высказывают резко, даже в форме неоспоримой эстетической аксиомы ту мысль, что всякая тенденция, социальная идея, как бы она ни была прочувствована, вредит художественному произведению, для которого в сущности не нужно ничего кроме красоты, и даже не красоты, а *красивости*. Пример г. Короленко блестящее опровержение этой теории крайних эстетиков. Я показал, как резко и последовательно в лучших произведениях молодой беллетрист проводит вполне определенную тенденцию — {85} идею протеста «униженных». Повсюду, где есть эта глубокая, прочувствованная тенденция, г. Короленко — истинный художник; вместе с нею у него является простота и сила языка, свежесть образов и оригинальность замысла. Такое совпадение тенденции с подъемом художественного творчества далеко не случайно: особенность поэтического темперамента г. Короленко, склонность к простоте рисунка, к отсутствию психологических мелочей и оттенков делает для него симпатичным миросозерцание народа, людей простых, неинтеллигентных, которые всем предметам и событиям придают несложные, широкие, эпические очертания, требующие от писателя *мощного*, но *простого*, не детального рисунка. В эту же среду народа, в среду «униженных и оскорбленных», столь симпатичную для художественной кисти поэта, влечет его страстная, прочувствованная тенденция — идея протеста отверженцев. Таким образом, здесь не только нет ни малейшего антагонизма тенденции и поэтического темперамента, но, напротив, полное их взаимодействие, полная гармония. В произведениях г. Короленко мы можем, так сказать, прощупать весь этот глубоко скрытый внутренний механизм, который связывает искреннюю тенденцию с искренним поэтическим творчеством, спаивает их, заставляет друг другу помогать, сливает в одно органическое целое, в одну творческую силу.

# Сервантес[\*](#_e05)

### I

Каждому новому критику великих писателей прошлых веков может быть сделано одно возражение по существу: доступен ли был тот порядок философских идей и нравственных понятий, на основании которого судит современный критик, миросозерцанию поэтов более или менее отдаленных исторических эпох.

Возьмем для примера образ Прометея в знаменитой трагедии Эсхила. Для нас, людей XIX века, образ этот связан по неразрывной ассоциации с идеей протеста свободной человеческой личности против подавляющего религиозного авторитета. Но, спрашивается, доступна ли была подобная идея античному греку времени марафонской битвы? Конечно нет. А между тем, если мы заставим себя видеть в Прометее только то, что могли видеть в нем древние греки, — если мы искусственно уменьшим этот образ, выраставший в продолжение многих столетий, то значительная доля прежней красоты и величие типа исчезнет в наших глазах, и, строго соблюдая букву {86} литературно-исторической, объективной вероятности, мы, может быть, принесем ей в жертву внутренний смысл, живую душу произведения. Если понимать доступность идеи как возможность вполне ясно и сознательно формулировать ее в определенных философских терминах, то, конечно, современная идея протеста не могла быть доступна автору Прометея. В органическом, непроизвольном процессе творчества гений, помимо воли, помимо сознания, неожиданно для самого себя, приходит иногда к таким комбинациям чувств, образов и идей, глубину и значительность которых дано оценить только отдаленным поколениям читателей. В этом смысле поэт носит в своей груди не только прошлое, но и неизвестное будущее всего человечества. Весьма вероятно, что через несколько столетий другие поколения читателей найдут в Эсхиловом Прометее новое, еще недоступное нам, философское содержание, и они будут правы со своей точки зрения. Бессмертные образы мировой поэзии служат для человечества как бы просветами, громадными окнами в бесконечное звездное небо: каждое поколение подходит к ним и, вглядываясь в таинственный сумрак, открывает новые миры, новые отдаленнейшие созвездия, незамеченные прежде, — зародыши неиспытанных ощущений, неосознанных идей; эти звезды и раньше таились в глубине произведения, но только теперь они сделались доступными глазам людей и засияли вечным светом. Как бы ни были усовершенствованы способы исследования — анализ, критика, вкус, — всей глубины звездного неба исчерпать невозможно: будущее поколение снова подойдет к просвету и откроет в гениальном произведении новые миры, новые созвездия.

Итак, в спокойные, чуждые творческого возбуждения минуты автор может сам не подозревать глубины и величия своего произведения, подобно тому, — если позволить себе это сравнение, — как гениальный Колумб не подозревал громадности открытого им материка. Субъективная критика именно потому, что в ней есть сочувственное волнение, потому, что она отражает живые впечатления читателя, в которых всегда до некоторой степени воспроизводится творческий процесс самого автора, может иногда открыть внутренний смысл произведения лучше и вернее, чем критика исключительно объективная, которая стремится только к бесстрастной исторической достоверности.

Как относился Сервантес к своему роману? Можно сказать с уверенностью, что не сознавал его громадного значения. Вот что говорит об этом замечательный знаток испанской литературы Луи Виардо в статье, предпосланной французскому переводу «Дон Кихота»: «Стоит только обратить внимание на странные небрежности, противоречия, ошибки, которыми кишит первая часть романа, чтобы найти в этом явное доказательство, что автор начал свое произведение в минуту дурного расположения духа, бутады, без определенного плана, отдавая перо в полную власть капризному воображению, будучи романистом по природе, не приписывая никакой {87} серьезной важности своей книге, величия которой он, по-видимому, не понимал». В самом деле, в ней есть поразительные оплошности, которые возможны только при самом пренебрежительном отношении к собственному труду. Вот одна из них: Сервантес подробно рассказывает, как освобожденный Дон Кихотом каторжник Гинее Пассамон ночью украл осла у Санчо Панса, как последний огорчился по этому поводу и оплакивал своего верного спутника. Через несколько глав осел снова появился, причем автор не дает никаких объяснений: очевидно, он просто забыл о краже осла, описанной в предшествующих главах. Такие небрежности попадаются нередко и во второй части, которая в общем написана более тщательно. Сервантес заставляет самого Дон Кихота вступать в полемику с Авелланедой, автором апокрифического продолжения «Дон Кихота». В качестве одного из доказательств, что противник его не имеет понятия о содержании романа, Сервантес замечает устами героя: Авелланеда «утверждает, что имя жены оруженосца Санчо Панса — Мария Гутьеррец, тогда как на самом деле ее зовут Терезой Панса; тот, кто ошибается в такой существенной подробности, не может отвечать за правдивость всего рассказа». Но дело в том, что в этой «существенной подробности» ошибается вовсе не Авелланеда, а сам Мигель Сервантес: он забыл, что в первой части романа и даже в VII главе второй он назвал жену Санчо — Жуанной Гутьеррец. Оплошность мелкая, но чрезвычайно характерная, показывающая, как небрежно и невнимательно относился гениальный писатель к своему лучшему труду. Таких наивных несообразностей и непоследовательностей встречается в романе очень много, и они свидетельствуют о том, как небрежно, почти эскизно создавались, конечно, не основные положения, а второстепенные детали великого произведения.

В предисловии к роману Сервантес называет историю Дон Кихота — «легендой сухой, как тростник, бедной по замыслу и языку, лишенной остроумия и эрудиции, без примечания на полях и комментариев в конце книги». Конечно, здесь есть некоторое преувеличение, некоторое «унижение паче гордости», но все-таки нельзя не заметить по общему тону предисловия, что Сервантес, выпуская в свет «Дон Кихота», гораздо больше опасался за него и меньше рассчитывал на успех, чем издавая другие сочинения. Во второй части в то время, когда книга доставила уже автору громкую европейскую славу, Сервантес дает более благоприятный отзыв о своем произведении, но все-таки говорит так умеренно и скромно, как будто удивляется, что его «сухая, бледная легенда» могла иметь серьезный успех. Между прочим, устами одного ученого гуманиста, Самсона Карраско, он не без некоторого самодовольства замечает, что книга его особенно распространена в «прихожих знатных лиц», среди лакеев и пажей: «Нет ни одной передней вельможи, где бы вы не нашли экземпляра “Дон Кихота”; один оставляет, другой тотчас же принимается за него; этот требует, тот уносит его с собой». Сервантес {88} с трогательной наивностью, которая встречается только у очень больших, бессознательно гениальных художников, думает, что он оценил себя вполне справедливо, когда дает следующий отзыв о «Дон Кихоте»: «История эта — самое приятное времяпровождение и наименее предосудительное из всех других, так как во всей книге нельзя найти ни одного непристойного слова, ни одной мысли, которая не была бы вполне католической».

Автор до такой степени не понимал глубины и значительности бессмертного романа, что ставил гораздо выше свои посредственные стихи (например, юношескую поэму «Галатея») и еще более посредственные комедии. Вот, между прочим, как узко и поверхностно определяет он содержание «Дон Кихота», ограничивая его тенденциозным протестом против рыцарских романов: «У меня не было иного желания, как предать проклятию людей ложные и нелепые сказки о рыцарях, которые, будучи поражены насмерть правдивой повестью о моем Дон Кихоте, могут теперь только кое-как, спотыкаясь, продолжать свой путь, а в будущем, без всякого сомнения, падут окончательно». Вследствие подобных признаний автора распространился взгляд на «Дон Кихота» как на остроумную сатиру, направленную против смешных и вредных сторон рыцарской литературы. Но что подобная рассудочная тенденция могла быть только второстепенным, побочным выводом, а никак не первоначальной, творческой идеей всего произведения, доказывается следующим фактом. В 1615 году были закончены обе части Дон Кихота, а ровно через *два года*, в 1617 году, появилось произведение Сервантеса — «Персилес и Сигизмунда», написанное в неестественном и напыщенном стиле тех самых рыцарских романов, возможность которых была, по-видимому, уничтожена «Дон Кихотом». Здесь нет и помина о какой бы то ни было насмешке или пародии, напротив — это искреннее восторженное подражание образцам нелепой литературы, послужившей причиной сумасшествия бедного ламанчского идальго. Сервантес почти стыдится гениального «Дон Кихота», говорит о нем скромно и робко, как о незначительном, шутливом произведении, — и тот же самый Сервантес объявляет с самодовольствием и гордостью, как об огромном литературном событии, о выходе в свет «Персилеса и Сигизмунды» — слабейшего из его произведений. Очевидно, что тенденция, которую общепринятое мнение считает идейным ядром «Дон Кихота», так поверхностна и недорога самому автору, так мало связана с бессознательной глубиной его творческого вдохновения, что левой рукой он без малейшего колебания восстанавливает то, что старался разрушить правой. Очевидно, не сатира на рыцарские романы, а нечто другое, чего сам автор не сознает и не видит, составляет источник смеха и трагизма, проникающих его книгу.

Иногда эта сознательная, внешняя тенденция по своей ограниченности и даже бессердечию диаметрально противоположна идее, которая теплится внутри, в тайниках произведения. Не только в {89} испанской, но и во всемирной истории едва ли найдется явление, более возмущающее душу, чем изгнание полутора миллионов морисков — самого лучшего, трудолюбивого населения Испании, совершившееся по одному мановению короля Филиппа III в 1610 году. Сервантес прославляет фанатика-короля за проявление неслыханного деспотизма и эту грубую, недостойную лесть влагает в уста одной из жертв несправедливости, одного из изгнанников — морисков[[18]](#endnote-13). Сервантес называет это злодеяние «мудрой, великой политической мерой», «героической решимостью короля», «удивительной предусмотрительностью». Автор, как плохой политик, старается оправдать деспотическую меру, а между тем бессознательный органический процесс творчества приводит его, как художника (в тех главах, где описывается правление Санчо Панса на острове Бара-тория), к сатире на власть.

Есть идеи, образы, великие для этой эпохи, когда они родились, но мало-помалу теряющие свою жизненность, подверженные дряхлости и умиранию; они засыпаются наслоениями последующих цивилизаций и исчезают в них, как развалины древних городов в недрах земли. Есть другие образы, жизнь которых связана с жизнью всего человечества; они поднимаются и растут вместе с ним — это не мертвые развалины, а вечно живые деревья, которые растут вместе с уровнем земли. Прометей, Дон Жуан, Фауст, Гамлет — образы эти сделались частью человеческого духа, с ним они живут и умрут только с ним. Дон Кихот принадлежит к таким спутникам человечества. Исчерпать его содержание невозможно, потому что он еще не закончен, он еще развивается вместе с нами, и уловить его нельзя, как собственную тень. В этом гениальном образе таится зародыш единственно возможного на земле бессмертия — бессмертия великой идеи.

Прежде чем перейти к личности Дон Кихота и Санчо Панса, я скажу несколько слов о художественных приемах Сервантеса. При изображении человеческого мира гениальный поэт обладает всеми красками — от ярких эффектов до самых нежных полутонов. Но вместе с тем вас поражает в книге полное отсутствие природы, картин окружающей местности. На протяжении всего романа найдется не больше трех или четырех описаний, причем краски самые умеренные, почти скудные; по-видимому, природа мало привлекает автора. За очень редкими исключениями, он указывает на место действия с краткостью драматурга, отмечающего перемену декораций двумя, тремя словами: «берег Эбро», «монтиелевская равнина», «ущелье в горном хребте Сиерра-Морена» — простое, точное определение местности, без всяких подробностей. Это отсутствие пейзажа поражает тем более, что кисть Сервантеса далеко не чужда миниатюрной живописи. Напротив, все, что относится к человеческому миру, — внутренность домов, особенно наружность действующих лиц, костюм, пищу он описывает с самыми мелкими подробностями, как истинный колорист, так что интимный, домашний быт {90} Испании XVII века воскресает перед нами с изумительной полнотой и точностью. Сервантес не забывает сообщить нам, какого цвета были занавески на окнах гостиницы и какие именно фигуры были на них изображены; он описывает наружность, покрой платья, качество материи, упряжь на коне случайного спутника, который попался Дон Кихоту на большой дороге. Он не пропустит ни одной детали в той сцене, где Санчо в обществе веселых капуцинов с блаженством прикладывается губами к громадному меху с вином, уплетает ломти пшеничного хлеба и козьего сыра, облизывая бумагу, в которую они были завернуты. Длинная, костлявая фигура Дон Кихота, в комическом вооружении, на благородном Росинанте, и Санчо с толстым животом и тонкими ногами на добродушном осле возникают перед глазами так живо, как будто мы читали не роман, а долго смотрели на яркую картину.

При этой силе пластической изобразительности еще более поражает отсутствие пейзажа. Для Сервантеса природа не существует сама по себе, как нечто живое и близкое сердцу, какой она кажется Шекспиру, Байрону, Гете, Шелли — северным художникам-пантеистам, проникнутым мистическим поклонением тайнам мира. Это поклонение является лишь тогда, когда замкнутые формы религиозного чувства, обращенного к Богу, разрушаются скептицизмом, — их мистическое содержание, как влага из разбитого сосуда, проливается на мир, и к природе направляется тот молитвенный экстаз, с которым прежде поэт обращался к Богу-Отцу. Сервантес — преданный сын римско-католической церкви; благочестие его заключено в определенные, ограниченные формы ортодоксальных догматов, и ни одна капля религиозного чувства не пролилась на природу, не воскресила ее для художника, не показала вечной тайны за призрачной декорацией неба, земли, моря и гор. Вот почему гений Сервантеса чуждается всего туманного, незаконченного, неясного. Представитель романского духа, он озаряет мельчайшие подробности человеческой жизни спокойным, теплым, прозрачным светом, как южное солнце на фоне голубого неба вырезывает тончайший архитектурный рисунок мраморного здания.

В «Дон Кихоте» нет собственно никакой интриги, узла последовательно развивающегося действия: есть одно основное, почти неизменное с начала до конца драмы положение, необыкновенно сильное по своей идее, и на эту громадную ось романа нанизываются едва уловимые мелочи жизни. Вот почему содержание «Дон Кихота» рассказать почти невозможно, как нельзя рассказать вполне правдиво серые будни какого-нибудь действительно жившего, невыдуманного лица. Жизнь наша, главным образом, состоит вовсе не из тех драматических перипетий, которые обыкновенные романисты делают канвой своих произведений, а из целого ряда тусклых мелочей. Эти-то мелочи Сервантес умеет передавать с неподражаемым реализмом, и, вместе с тем, он делает их значительными благодаря тому, что в них просвечивает одна и та же идея.

{91} С одинаковой любовью описывает он широкие гомерические сцены правления Санчо на острове Баратория и все подробности его диалога с хозяином таверны по поводу бараньей ноги, зажаренной к ужину, — эпизод смерти Дон Кихота, изумительный по своему трагизму, по евангельской простоте рассказа, и огорчение бедного рыцаря по поводу того, что у него оторвались пуговицы от чулок. Там, где нужно, резец Сервантеса высекает изваяния в цельной каменной глыбе, но это не мешает ему останавливаться на отделке мелких подробностей, изящных, миниатюрных камней.

### II

Ламанчский идальго — мелкопоместный испанский дворянин. Каждый день суп с капустой, чаще баранина, чем говядина, на жаркое; вечером — винегрет; по воскресеньям голубь, в виде лишнего блюда, поглощали три четверти его скромного дохода. Остальное уходило на обувь и платье из тонкого сукна. Охота и чтение были единственными занятиями, которые могли наполнить скучный деревенский досуг тогдашнего захолустного дворянина. Дон Кихот увлекается книгами. «В минуты праздности, т. е. приблизительно в продолжение целого года, он предавался чтению рыцарских книг с таким удовольствием и постоянством, что почти окончательно бросил охоту и управление имуществом». Не факт, а вымысел, не действительность, а литература, не жизнь, а книга сделались точкой отправления, главной причиной его смешного героизма, безумных, никому не нужных подвигов и трагической гибели.

Конечно, многое из деятельности Дон Кихота надо отнести прямо на счет умственного расстройства. Но мы не имеем права все проявления его характера сводить к помешательству. Иначе тип Сервантеса превращается в грубую и бесцельную карикатуру, его горькая сатира — в издевательство над несчастным, больным человеком. Чтобы могло сохраниться какое-нибудь эстетическое впечатление, сумасшествие должно быть отнюдь не главным и существенным, а только второстепенным фактором в развитии характера.

Дон Кихот вмещает в себе весь энциклопедический круг образованности своего века. Он знаком с космографией Птолемея, с естественной историей Плиния, объясняет Санчо, как настоящий гуманист, филологические тонкости словопроизводства, цитирует юридические трактаты и постановления отцов церкви, Цицерона, Виргилия, Горация и других античных писателей, постоянно иллюстрирует свою речь ссылками на древнюю и новую историю, обладает познаниями по военным наукам. По количеству и разнообразию знаний ламанчский рыцарь — вполне типический представитель современного ему общества. Все горе тогдашней образованности заключается в том, что она является системой мертвой, схоластической: в ней нет самого живого и плодотворного элемента науки — начала опыта, скептического исследования, критики. Авторитет, {92} все равно чей — Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Аверроэса[[19]](#endnote-14), но во всяком случае *авторитет*, т. е. чуждая науке, внешняя власть, исключает всякую самостоятельность и свободу мысли, требует бесконтрольного *подчинения* и послушания. Дон Кихот, как истинный представитель схоластической образованности, безгранично подчиняется незыблемому и священному для него авторитету рыцарских книг. Он, прежде всего, дитя своего века — и выше книжной истины для него не существует ничего в мире: малейшее сомнение в правдивости излюбленных им фантастических романов он считает кощунством, преступлением. В этой области всякое проявление скептицизма превращает добродушного мечтателя в озлобленного, яростного фанатика. Ноты инквизиционного судилища звучат в его речи, обращенной к неосторожному вольнодумцу, который при нем осмелился высказать сомнение в реальном существовании Амадиса Галльского: «Человек, дерзнувший, как ваша милость, кощунственно отзываться о вещи, *всеми признанной*, заслуживает того самого наказания, которому вы желали бы подвергнуть не понравившиеся вам книги (т. е. *сожжения на костре*). В самом деле, утверждать, что Амадиса, так же как и других рыцарей, о которых ходит столько легенд, никогда не было, — это все равно, что утверждать, что солнце не греет, лед не охлаждает, земля не поддерживает». В рыцарях он видит «вполне законченный и совершенный образец добродетели даже для будущих поколений». «Амадис был полюсом, звездою и солнцем храбрых и влюбленных рыцарей; все, кто только записался в рекруты под знамя любви и рыцарства, *должны подражать ему*». Подобно тому как высшим научным принципом Дон Кихот считает авторитет книг, так величайшее нравственное правило он усматривает в *подражании*. К подражанию чужому мертвому образцу — какому-то Амадису Галльскому, жившему за несколько столетий, сводится для него вся практическая мораль. Подчиненность ума, подчиненность совести — вот что он считает необходимым условием добродетели.

До какого абсурда доходит это рабское подражание книжному идеалу, видно, между прочим, из тех нелепостей, которые Дон Кихот проделывает в ущелье Сиерра-Морены. Он притворяется перед самим собою умирающим от любви к Дульцинее только потому, что среди странствующих рыцарей принято умирать от любви. С добросовестным упрямством и педантизмом настоящего схоластика он подражает до мельчайших подробностей эксцентричным проявлениям безумной страсти и отчаяния, о которых он вычитал в рыцарских книгах. Когда Дон Кихот, голый, прыгает, кувыркается на острых камнях и, наконец, становится вверх ногами перед изумленным Санчо, он, как истинный теоретик и педант, заботится только о том, как бы ни на одну йоту не отступить от сумасшедших выходок влюбленного Амадиса. Любовь тут, конечно, ни при чем.

Дон Кихот, несмотря на то что автор поместил действие романа на рубеже новой истории, всецело принадлежит старым началам. {93} Слепая вера, вместо свободного исследования, подражание, вместо оригинальности, и подчинение внешнему авторитету, вместо самостоятельной мысли, — вот характерные черты средневековой культуры. Отнюдь не будучи невеждой или глупцом, Дон Кихот не находит в этой схоластической системе ничего, что могло бы предохранить его от смешной, ребяческой веры в рыцарские сказки.

По умственному развитию Дон Кихот не поднимается выше среднего уровня, но зато по нравственным качествам он стоит неизмеримо выше окружающих. Весь глубокий смысл сатиры Сервантеса заключается в том, что нравственное превосходство Дон Кихота пропадает бесследно, без малейшей радости для людей, обращается в проклятие для него самого только потому, что оно не соответствует степени умственного развития героя. Он достаточно добр, но мертвая схоластика не может указать пути и цели его самоотвержению.

Дон Кихот защищает мальчика от побоев жестокого хозяина. Но едва рыцарь успел повернуть спину, как крестьянин уже бьет несчастного работника вдвое сильнее, во-первых, за прежнюю вину, во-вторых, за обиду, которую нанес Дон Кихот ему, хозяину. Этот эпизод Сервантес заключает ироническими словами: «и вот как мужественный Дон Кихот восстановил поруганную справедливость». Через некоторое время мальчик, избитый до полусмерти по милости самоотверженного рыцаря, встречается с Дон Кихотом и высказывает мнимому благодетелю следующие горькие истины: «Ради самого Создателя, ваша светлость, если мы с вами встретимся в другой раз, не вздумайте снова за меня заступаться, даже если меня будут четвертовать. Сделайте одолжение, оставьте меня в покое. Мои несчастья, как бы они ни были велики, не могут идти в сравнение с теми, которые мне угрожают от заступничества вашей светлости. Я прошу Бога, чтобы Он наказал вас, а вместе с вами всех вообще странствующих рыцарей, которых я от души проклинаю». С такими же упреками обращается к Дон Кихоту бакалавр, искалеченный по вине героического заступника угнетенных. «Мое призвание, — ораторствует Дон Кихот, — заключается в том, чтобы странствовать по земле, восстановляя правду и мстя за обиды». — «Я не знаю, что вы разумеете под восстановлением правды, так как из прямого, каким я до сих пор был, вы сделали меня кривым и хромым. Вы видите — по вашей милости я валяюсь здесь со сломанной ногой, и она уже никогда не выпрямится. Мстя за обиду, вы обидели меня жестоко и непоправимо; со мной, конечно, не могло случиться худшего приключения, чем то, что я встретил вас, искателя приключений».

Отсутствие разумности в самопожертвовании Дон Кихота влияет не только на практические результаты его деятельности. Любовь его к людям — смесь глубокого доброго чувства с мелочным тщеславием и суетностью. Вот как определяет Сервантес мотивы, побудившие Дон Кихота сделаться странствующим рыцарем: «Ему казалось {94} полезным и необходимым столь же для блеска собственной славы, как и для блага отечества, принять посвящение в странствующие рыцари». Он решает отправиться по миру, восстановляя правду, мстя за обиды и «преодолевая опасности, чтобы приобрести бессмертную славу. Бедный мечтатель, он уже представлял себе, как его сила и отвага будут увенчаны, по крайней мере, короной Трапезондской империи». На монтиелевской равнине, приветствуя зарю первого дня своих странствий и оглядывая мысленным взором предстоящую деятельность, он думает гораздо больше об ожидающей его славе, чем о несчастных, которым намеревается помочь: «Счастливый год, счастливый век, когда впервые на свет дневной появятся мои знаменитые подвиги, достойные того, чтобы их вырезали на бронзе, изваяли в мраморе, изобразили красками, на вечную память грядущим векам». После одного из комических подвигов Дон Кихот, проникнутый беспредельным самодовольством, восклицает: «Санчо, заклинаю тебя всем святым, скажи мне, видел ли ты на всей поверхности земли рыцаря более отважного, чем я?» «Я принадлежу к числу тех странствующих рыцарей, — восторгается Дон Кихот самим собою, — имена которых, несмотря на черную зависть, несмотря на всех магов Персии, браминов Индии, гимнософистов Эфиопии, будут начертаны в храме бессмертия, чтобы рыцари будущих веков могли в них видеть путь, ведущий к военной славе». В другом месте перечисление всевозможных обязанностей странствующих рыцарей он заканчивает словами: «вот, Санчо, средства, чтобы достигнуть славы». Конечно, не одно мелочное честолюбие было мотивом его деятельности: у ламанчского рыцаря очень много горячей преданности делу, благородства и бескорыстия. Но полная умственная подчиненность, влияние мертвой образованности искажают не только результаты всех его положительных качеств, но и самую их природу.

Все миросозерцание Дон Кихота сводится к наивному средневековому идеализму. Счастливый золотой век в прошлом. Настоящее печально и мрачно, будущее еще мрачнее. Для противодействия возрастающей власти тьмы Бог послал на землю странствующих рыцарей. Они и только они — больше, чем священники, цари и поэты, — сосуды божественной благодати. От них зависит спасение мира. Если центр вселенной — священная коллегия странствующих рыцарей, то центр самой этой коллегии — Дон Кихот, рыцарь ламанчский. О нем заботятся, из-за него спорят силы неба и ада; добрые волшебники помогают ему, злые стремятся погубить. Судьбы всего человечества зависят от него одного. Он должен победить, потому что сам Бог руководит им. Веря в свою счастливую звезду, Дон Кихот смотрит совершенно безнадежно на судьбы истории и человечества. Здесь мы встречаемся с характерной чертой средних веков — мрачным взглядом на будущее мира.

Но у Дон Кихота есть одна черта новой культуры: он любит простую, первобытную жизнь среди природы, идеализирует быт {95} простых людей, относясь пренебрежительно к благам цивилизации, считая ее злом. В этом отношении Дон Кихот — прототип и Жан-Жака Руссо, и его новейших последователей. В его нападках на современную культуру, как на искажение естественного счастья, звучав уже первые ноты того протеста, представителем которого впоследствии явится великий философ XVIII века. Дон Кихот, вынужденный на продолжительное время отречься от сана странствующего рыцаря, решает сделаться пастухом, чтобы вести идиллическую жизнь среди природы: «Как ты полагаешь, Санчо, не превратиться ли нам в пастухов, по крайней мере на время моего отречения? Я куплю несколько овец и все предметы, необходимые для пастушеского быта. Я буду называться пастухом Кишотицем, ты — Панцино, и мы будем бродить вместе по горам, лесам и долинам, то там, то здесь, распевая песни и элегии, утоляя жажду в кристальных ручьях и в глубоких реках. Дубы будут щедро предлагать нам сладкие и сочные плоды, лесные заросли — ложе и приют. Ивы будут давать тень, роза — благоухание, широкие равнины — ковер, испещренный тысячами цветов, воздух — чистое дыхание, луна и звезды — сладостный свет по ночам, песня — наслаждение, слезы — отраду, Аполлон — стихи и любовь — сентиментальные размышления, которые, быть может, доставят нам славу и бессмертие не только в настоящее время, но и в будущих веках». Возвратившись в деревню, перед самой болезнью, он не отказывается от мысли сделаться пастухом и наивно приглашает священника и Самсона Карраско к «добродетельной пасторальной профессии», изъявляя готовность немедленно же купить стадо овец, «достаточное, чтобы их назвали пастухами».

Дон Кихоты всех времен и народов бегут в наивную пастораль — к простым людям и первобытной жизни от ненавистной им культуры, в которой усматривают главную причину своих неудач. Они не могут понять коренной своей ошибки. Нельзя сказать, чтобы человечеству недоставало любви, самоотвержения и веры. Мало ли Дон Кихотов. Они и верят и любят, они жертвуют собою и ведут на смелые подвиги послушных оруженосцев Санчо Панса. Но будущее принадлежит не Дон Кихотам, а тем истинным героям, которые сумеют соединить чувство с разумом, веру — с наукой, порыв любви — со спокойным расчетом сил. До сих пор одни много знали, но слишком мало любили, другие много любили и слишком мало знали, но только тот, кто будет много знать и много любить, может сделать для человечества что-нибудь истинно прекрасное и великое.

### III

Санчо — такой же полный и типичный представитель народа, как Дон Кихот — культурного общества. Его шутовство, его наивность, граничащая с глупостью, — только прозрачный покров, под которым таится поэтическое обобщение. Характер его отнюдь не {96} исчерпывается одной добродушной глупостью, так же как характер Дон Кихота нельзя сводить исключительно к безумию. В первом случае глупость — только сатира на главный недостаток наряда: на бездействие, лень и неподвижность ума, подобно тому, как сумасшествие ламанчского рыцаря — насмешка над недостатком средневековой культуры: над склонностью увлекаться слепой верой в авторитет до фанатизма, до потери здравого смысла. Санчо в философском смысле такая же необходимая антитеза Дон Кихоту, как Мефистофель Фаусту: это вечная противоположность здравого смысла и увлечения, действительности и грезы, реализма и книжной отвлеченности. Вот почему смешной и простоватый Санчо, никогда не пользовавшийся благосклонным вниманием критики, на самом деле, как тип, нисколько не менее значителен и глубок, чем Дон Кихот. Культурный человек в своем увлечении, доходящем до подвижничества, крестьянин в здравом смысле, граничащем с практической мудростью, оба — трагические представители двух вечно разделенных и вечно тяготеющих друг к другу полусфер человеческого духа — идеализма и реализма.

На крестьянине Санчо гораздо яснее и резче, чем на рыцаре Дон Кихоте, отразился характер естественных условий его родной страны. Мягкий солнечный пейзаж ламанчской равнины оставил на Санчо неизгладимый отпечаток. Он уживчив, весел и добродушен. В нем нет и следа той мрачности и суровости, которая почти всегда чувствуется в темпераменте северных рас. По средневековой теории, он считает себя вилленом — существом низшим и подчиненным сравнительно с урожденными идальго, но это сознание подчиненности очень поверхностно — оно его нисколько не принижает. Он не ропщет, не жалеет о том, что не родился дворянином: он чувствует себя независимым, держит голову высоко, говорит свободно и просто во дворцах знаменитых герцогов. Во время торжественного приема он обращается к великолепной дуэнье и просит ее позаботиться о его любимом осле, отвести в стойло и задать корму. Взбешенная дуэнья осыпает Санчо ругательствами: «Вы не получите от меня ничего, кроме фиги, грубый невежа!» — «Если этой фиге, — возражает крестьянин, нисколько не смущаясь, — столько же лет, как вашей милости, то, по крайней мере, она довольно перезрелая». Санчо авантюрист по природе. Он отправляется в путь за Дон Кихотом не только из выгоды, но также из инстинктивной любви к цыганской жизни. Обладая беспечным южным темпераментом, Санчо понимает поэзию бродяжнического существования. Полуэпикуреец и полунищий, он с восторгом отзывается о прелестях этой вольной, ленивой, страннической жизни: глотая потихоньку живительную влагу из громадного походного меха с вином, «он больше не помнил об обещаниях, данных ему господином, и смотрел не как на тяжелую обязанность, а как на истинное развлечение на эти веселые поиски рыцарских приключений, как бы они ни были опасны». «Нет для человека ничего приятнее в мире, как быть честным оруженосцем {97} странствующего рыцаря, искателя приключений… Как весело подвергаться всевозможным случайностям, перебираясь через горы, проводя леса, влезая на скалы, посещая замки и останавливаясь на постоялых дворах, причем имеешь право не платить ни единого маравэди по счету, ни гроша даже черту в зубы!»

В характере Санчо, как я сказал, нет печати той суровой жестокости, которая почти всегда налагается на представителей северных наций тяжелым трудом, борьбой за существование: напротив, он слишком мягок и чувствителен, всегда бывает растроган до слез чужим горем и, несмотря на крайнюю бережливость, на любовь к деньгам, готов поделиться последним куском хлеба, последней копейкой с несчастным, просящим помощи. Сердце у него, по выражению Дон Кихота, как будто «из сахарного теста».

Он любит мягко спать, сладко есть; обожает музыку. Одна из обычных философских сентенций Санчо гласит: «Там, где музыка, не может быть ничего дурного». Он с нежностью, с непритворным милосердием, переходящим иногда в полусмешную, полутрогательную сентиментальность, относится не только к людям, но и ко всем вообще живым существам, ко всякому страданию. Он любит животных и жалеет их. Охоту считает жестокой и безнравственной забавой. «Как вельможи и короли, — искренно удивляется он, — могут находить удовольствие в том, чтобы убивать зверей, не причинивших им никакого зла?» В отеческой привязанности Санчо к ослу, его верному спутнику и другу, несмотря на внешний комизм, есть много истинно доброго чувства. Разбойники украли его любимого Серяка, который для бедняги «дороже зеницы ока». После долгой разлуки они снова встречаются. «Санчо побежал к ослу, обнял его и сказал: “Ну, как здоровье твое, детище мое любимое, дорогой товарищ, сердце мое, ненаглядный ослик?” И с этими словами он целовал и ласкал его, как будто тот был разумным существом. Осел молчал, не зная, что сказать, и принимал ласки и поцелуи Санчо, не отвечая ни слова». Санчо находится в смертельной опасности: ночью он, вместе с ослом, провалился в глубокое подземелье, что-то вроде колодца, откуда нет никакой возможности выбраться. Будучи убежден, что ему грозит голодная смерть, он делит с милым Серяком последний кусок хлеба: «Он отдал его ослу, которому хлеб понравился, и Санчо сказал ему, как будто животное могло его понять: “Когда есть хлеб, легче перенести горе”».

У Санчо нет воинственного задора, условные средневековые понятия рыцарской чести мало развиты в крестьянине. Иногда он кажется трусом, но в большинстве случаев это не трусость, а просто врожденное добродушие, мягкость характера, которая заставляет его ненавидеть идеал военной славы, превозносимый Дон Кихотом: «Ваша милость, — обращается к нему Санчо в минуту откровенности, — человек я тихий, кроткий и миролюбивый, умею забывать обиды, потому что у меня есть жена, которую надо кормить, и дети, которых надо воспитывать. Да будет вашей милости известно, что {98} нигде и ни в каком случае я не обнажу меча ни против виллена, ни против рыцаря и что с этой минуты до дня второго пришествия я заранее прощаю все обиды, которые мне нанесли или нанесут, кем бы они ни были причинены — особой высокого или низкого звания, богачом или нищим, — словом, не принимая в расчет ни сана, ни положения». Но естественная мягкость и миролюбие Санчо не имеют общего с рабской забитостью и безответным смирением. Отвага и сознание собственного достоинства сразу обнаруживаются в нем, как только ему приходится защищать свои личные права, свою жизнь или собственность. Вот что он говорит человеку, осмелившемуся угрожать ему побоями: «Прежде чем ваша милость возбудит во мне гнев, я так сумею ударами доброй дубины усыпить вашу собственную злобу, что если она и проснется, то только в загробном мире. Все знают, что я не такой человек, чтобы позволить кому бы то ни было коснуться моего лица… Если даже кошка, которую запрут и потом рассердят, превращается во льва, то Бог знает, во что могу превратиться я, человек!» Санчо с такой неожиданной отвагой защищает свою собственность — ослиную сбрую, что сам Дон Кихот, знаток и специалист в делах рыцарской чести, приходит в восторг: «Он даже счел его за храброго человека и решил в глубине души при первом удобном случае посвятить в рыцари, полагая, что рыцарский сан должен идти к нему как нельзя лучше». — «По природе своей, — признается Санчо, — я люблю мир и терпеть не могу соваться в драки да в ссоры. Но, по правде сказать, когда дело дойдет до шкуры, я не посмотрю ни на какие права, ибо все законы, божеские и человеческие, позволяют каждому защищать себя от обиды». Соединение врожденной веселости южанина, любви к вольной бродячей жизни, мягкости, милосердия к людям и животным и вместе с тем собственного достоинства и отваги дает образ светлый и прекрасный, несмотря на весь внешний комизм. В комизме, может быть, заключается даже не препятствие, а одна из причин той невольной симпатии, с которой мы относимся к Санчо. Чем больше мы смеемся над ним, тем больше его любим.

Впрочем, Сервантес не думает скрывать от нас темных сторон своего типа. В Санчо можно уже проследить зародыш современного буржуа; он обожает деньги, собственность, до полного ослепления, до фанатизма. Если он мечтает о положении губернатора на острове, завоеванном Дон Кихотом, то не столько от честолюбия, сколько из-за тех материальных выгод — доходов, которые, по представлению крестьянина, связаны с положением губернатора. «Что мне в том, если даже все мои вассалы будут неграми? Тем лучше! Я их сейчас упакую и отправлю в Испанию, где получу за них чистые денежки, а на эти деньги куплю себе какой-нибудь чин или должность, которые позволят мне провести весь остаток жизни без забот и печалей». — «Столько ты стоишь, сколько у тебя есть, и столько у тебя есть, сколько ты стоишь. В мире два рода людей и две партии, — как говаривала одна из моих прабабушек, — это партия имущих {99} и неимущих, и она была на стороне имущих… Итак, я подаю голос за Камаша, за богатого Камаша, в чьих кастрюлях накипь состоит из гусей, кур, зайцев и кроликов. Что же касается до бедного Базиля, то у него на столе одна жидкая похлебка», — и Санчо презирает Базиля. Несмотря на это обожание денег, он остается честным и свободным, так как никогда не переходит за известную черту: его спасает от раболепного унижения своеобразная гордость — признак испанской крови. «Берегитесь, Санчо, — предупреждает его Самсон Карраско, — почести изменяют натуру людей: может быть, сделавшись губернатором, вы забудете родную мать…» — «На это способны только ничтожные людишки, что родились под капустным листом, а не те, у которых на душе пальца с четыре старокатолического жира, как у меня», — отвечает Панса.

Санчо — еще более, чем Дон Кихот, — преданный сын римско-католической церкви. У них заходит спор, как лучше достигнуть славы — благочестием или военными подвигами. «Скажите-ка мне, что лучше: воскресить мертвого или убивать великана?» — Ответ готов: конечно, воскресить мертвого. — «Ага, вот я и поймал вас. Итак, слава тех, которые воскрешают мертвых, исцеляют слепых, хромых и болящих, в чьих гробницах горят лампады, чьи раки с мощами переполнены молящимися, слава этих людей, говорю я, стоит больше для сего века и для будущей жизни, чем известность, которую когда-либо приобретали или могут приобрести всевозможные языческие императоры и странствующие рыцари, сколько их ни есть в мире…» — «Какое же заключение, Санчо, ты выводишь из всего, что сказал?» — «А то, что мы поступили бы гораздо лучше, если бы постарались сделаться святыми. Мы скорее достигли бы той славы, к которой стремимся… Две дюжины ударов монашеской плетью во время эпитимьи больше значат перед Господом, чем две тысячи ударов копьем, направленных против всевозможных великанов, вампиров и андриаков». Санчо обладает слишком беззаботным темпераментом, чтобы его религиозность переходила в фанатизм. В сущности, она довольно поверхностна — у нее нет глубоких мистических корней, как у сосредоточенной религиозности северных рас.

По своим политическим симпатиям Санчо искренний монархист и убежденный консерватор. Один из морисков, изгнанных Филиппом III, предлагает Санчо вступить с ним в тайный союз для отыскивания спрятанного сокровища, обещая в награду несомненное обогащение. Крестьянин, несмотря на всю свою жадность к деньгам, отказывается наотрез: «Так как мне кажется, что я совершил бы измену, вступая в союз с врагами моего короля, то я не пойду за тобою, даже если бы ты не только обещал мне в будущем двести червонцев, но сейчас вынул из кармана и положил целых четыреста». На теоретическое положение Дон Кихота, что он, как рыцарь, обязан заступиться за каторжников, испытывающих на себе насилие государственной власти, Санчо возражает: «Справедливость, которая есть не что иное, как сам король, не может причинить ни насилия, {100} ни обиды подобным людям». «Правда, что я немножко хитер, — определяет он сам себя, — и что в моей натуре есть-таки маленькое зернышко плутовства. Но все это скрывается и исчезает под широчайшим покровом моей простоты, которая вполне естественна и отнюдь не притворна. Если бы даже у меня не было другой заслуги, как то, что я верю искренно и твердо в Бога и в святые догматы римско-католической церкви и от всей души ненавижу жидов, и тогда историки обязаны отнестись ко мне благосклонно и отзываться обо мне милостиво в своих произведениях».

Санчо Панса обладает вполне цельным, законченным миросозерцанием, которое он выражает образными, иногда поразительно глубокими пословицами — в этих афоризмах воплощается живой ум народа. Его мудрость принадлежит, конечно, не ему одному — она вековое создание целой нации, но он до такой степени слился с этой мудростью, что почти невозможно провести разграничительную черту между его личным творчеством и миросозерцанием народа. Когда Санчо приводит какую-нибудь известную пословицу, это выходит у него естественно, непроизвольно, и кажется, что она принадлежит ему, что он только что ее выдумал. Когда же он действительно выдумывает какое-нибудь острое и меткое словцо, оно до такой степени живо, что кажется давно знакомой народной пословицей. Дон Кихот тщетно преследует эту непреодолимую любовь Санчо к поговоркам и прибауткам. Они раздражают мечтателя своей грубой простотой и силой, он сердится и проклинает болтливого оруженосца, но тот отвечает невозмутимо: «Одна только воля Господня может исцелить меня от этого недуга. Я знаю больше пословиц, чем книга, и у меня во рту такое множество их, когда я говорю, что они дерутся друг с дружкой, чтобы выйти наружу…» «О, будь ты проклят небом, Санчо! — восклицает Дон Кихот. — Пусть пятьдесят тысяч чертей унесут тебя с твоими пословицами… Я знаю — благодаря им ты кончишь жизнь на виселице. Они заставят твоих вассалов отнять у тебя губернаторскую власть и произведут в государстве междоусобие и брань. Скажи на милость — где ты их находишь, неуч? и как ты умеешь ими пользоваться, дурак? Чтобы найти хоть одну пословицу и привести ее кстати, я тружусь и потею, как будто ворочаю камни». — «Ну, право же, ваша милость изволит бранить меня из-за пустяков. Кой черт может мне помешать пользоваться моим же добром. Ведь у меня нет за душою никакого богатства, никакой земли, кроме пословицы».

Иногда этот, с виду недалекий, крестьянин обнаруживает в своих поговорках глубину мысли, достойную настоящего философа: «Горести созданы были не для животных, а для людей, а между тем, когда люди предаются им без меры, они превращаются в животных». Санчо — поэт импровизирует что-то вроде маленькой лирической оды в честь бога сна, которому он так усердно поклоняется: «Пока я сплю, нет у меня ни страха, ни надежды, ни горя, ни радости. Да будет благословен тот, кто изобрел сон — покров, который скрывает {101} все человеческие мысли, пища, которая насыщает голодных, влага, которая утоляет жаждущих, огонь, который согревает озябших, прохлада, которая спасает от жгучего зноя, — словом, всемирная монета, на которую можно купить все, что угодно, и весы, на которых уравниваются император и пастух, мудрец и дурак». Санчо отлично понимает мимолетность всех земных благ и смотрит на сильных мира сего почти свысока, с добродушной иронией: «Для пташек полевых сам Господь Бог кормилец и повар… Четыре локтя грубого куэнского сукна куда лучше греют, чем четыре локтя тонкой сеговийской материи… Наследник царя после смерти, когда его кладут в могилу, идет по такой же узкой дорожке, как поденщик, а тело самого папы не займет на кладбище большего пространства земли, чем тело пономаря… Для того, чтобы войти в гроб, мы все делаемся маленькими, сжимаемся и ежимся, или, лучше сказать, нас делают маленькими, сжимают и ежат, не справляясь о том, нравится ли это нам, и потом — до свидания, доброй ночи!..» Вот почему, если Дон Кихот вздумает отнять у него, как у дурака, обещанный остров, Санчо примет это решение, как мудрец, и нимало не огорчится — тем более что он сильно сомневается, «не лучше ли быть земледельцем, чем царем». Когда он говорит о смерти, его речь достигает истинной поэзии и вдохновения, а черты трагической карикатуры, зловещего комизма, «danse macabre»[[20]](#footnote-8), придают его словам особенную силу. «У этой дамы (т. е. у Смерти), видите ли, больше могущества, чем вежливости. Она никогда не делает брезгливой гримаски: пожирает все, пользуется всем и наполняет свой мешок людьми всевозможных возрастов, чинов и профессий. Это — жница, не знающая отдыха, которая режет и косит в каждый час дня и ночи траву зеленую и сухую. Кажется, что она не пережевывает куски, а глотает целиком все, что видит перед собою; у нее волчий голод, который ничем и никогда не может насытиться. И хотя у нее нет живота, она страдает водянкой и, чтобы утолить жажду, готова выпить сразу жизнь всех существ, как выпивают горшок холодной воды!»

Здравый ум Санчо ясно обнаруживается в сценах его кратковременного правления на острове Баратория. Если в некоторых случаях он кажется наивным, простоватым до глупости, то это происходит вовсе не от врожденного недостатка ума, а от лени и неподвижности, от той же привычки подчиняться внешнему авторитету, которая губит и самого Дон Кихота. Санчо просто не привык думать на свой собственный страх — он прячется за спину рыцаря, которому верит так же безгранично и слепо, как тот верит своим нелепым романам. Но в роли губернатора ему поневоле приходится отказаться от обычной лени и умственной подчиненности и действовать самостоятельно. И как только в нем пробуждается энергия, его ум и дарования обнаруживают недюжинную силу.

{102} Когда Санчо входит во дворец, мажордом, как будто случайно, а на самом деле, чтобы польстить ему, называет его «доном Санчо Панса», но крестьянин возражает придворному: «Кого здесь называют доном Санчо Панса?» — «Вашу светлость, конечно, так как никакой другой Панса не садился на это кресло». — «Ну, так знайте, друг мой, что я не обладаю титулом дона и никто из моей фамилии не носил его. Меня зовут попросту Санчо Панса. Санчо — назывался мой отец, и Санчо было имя моего деда, и все были Панса, без всяких донов или каких-либо других приставок. Полагаю, что на этом острове должно быть больше донов, чем камней. Но пока довольно. Бог даст, поживем, увидим, — и, если только правительство будет у меня в руках дня четыре, может быть, я, как плевелы, искореню всех этих донов, которых так много развелось, что они больше надоедают, чем комары и москиты». Освободившись от опеки, Санчо обнаруживает столько милосердия и мудрости, здравого смысла и остроумия в делах правления, что подданные не могут прийти в себя от изумления. Против Санчо целый заговор, чтобы его осмеять и поставить в глупое положение, но благодаря спокойному чувству собственного достоинства и такту он выходит полным победителем из борьбы. «Подданные считали своего правителя новым Соломоном». «Государственные меры Санчо, — замечает Сервантес, — были так хороши, что законы его до сих пор действуют в той стране, где их называют “постановлениями великого правителя Санчо Панса”». Та сцена, где с простотой и равнодушием истинного мудреца он покидает опротивевшую ему власть, — не что иное, как настоящий апофеоз народного духа и народной правды. Санчо окончательно решил уйти из дворца, где, ему душно от лицемерия и лжи. «Он пошел в конюшню, куда за ним отправились все присутствующие. Приблизившись к Серяку, он обнял его, тихонько поцеловал в лоб и проговорил со слезами на глазах: “Здравствуй, мой милый товарищ, верный друг, который делил все мои печали и беды. Когда я жил вместе с тобою, счастливы были мои часы, мои дни и годы. Но с тех пор, как мы расстались и я пошел по дороге тщеславия и суетности, душу мне терзают тысячи страданий, тысячи несчастий и четыре тысячи забот”. Санчо взнуздал Серяка, сел на него и произнес, среди глубокого молчания придворных и толпы граждан: “Расступитесь и дайте мне вернуться к моей прежней свободе! Я хочу снова начать мою старую жизнь, чтобы воскреснуть от этой смерти… Мне слаще утолять голод луковой похлебкой, чем слушать негодяя лейб-медика, который хочет извести меня голодом. Мне отрадней летом спать под тенью дуба, зимой покрываться овчиной, но сохранить зато полную свободу, чем, с вечной заботой о государстве, ложиться на простыне из голландского полотна и одеваться в горностай. Итак, доброй ночи, господа! Я прошу вас доложить герцогу, моему повелителю, что я наг родился и наг умру; я ничего не выиграл, ничего не потерял. Ни копейки у меня не было за душой, когда я принимал это государство, и вот теперь, когда я оставлю его, {103} у меня нет ни гроша. Расступитесь же и дайте мне дорогу!”» Придворные просят его остаться. «Поздно, — отвечает Санчо, — я принадлежу к фамилии Панса, которые упрямы, как черти. Если раз они сказали “нет”, то уж поставят на своем, несмотря ни на что в мире». Его спрашивают, не надо ли чего-нибудь для путешествия. Санчо просит дать ему немного овса для Серяка и полсыра с хлебом для себя: дорога небольшая — ему ничего больше не надо. «Все обнимали его, и он обнимал всех со слезами, и граждане удивлялись его мудрой и непоколебимой решимости». Полхлеба и полсыра — вот вся выгода, которую Санчо сумел извлечь из своего губернаторского сана. На возвратном пути он отдает эту единственную свою награду странствующим монахам, которые попросили у него милостыни, и, прекрасный в своей детской простоте, извиняется, «что больше у него нет ничего с собою».

### IV

Между Санчо Панса и Дон Кихотом существует глубокая связь. Они сошлись тесно и дружески в силу общего закона, по которому в нравственном мире противоположности тяготеют друг к другу. Санчо хотя и смеется над своим барином, но втайне любит увлечения Дон Кихота, его способность отдаваться мечтам и поэзии — порывы, которые так противоположны и потому так интересны Санчо. Неисправимый романтик, Дон Кихот относится свысока к оруженосцу, но, на самом деле, любит и ценит его дерзкий юмор, неиссякаемое остроумие, положительный, практический ум — те именно свойства, которых недостает рыцарю. Вот почему эти люди неразлучны, не могут жить друг без друга и оба остаются верными взаимной привязанности до самой смерти. «Казалось, они вылиты в одной форме, — говорит Сервантес, — так что безумные выходки господина без глупостей слуги не стоили бы ни гроша».

Конечно, мотивы, побуждающие Санчо следовать за полоумным рыцарем, не чужды корыстолюбия. «Дьявол, — признается он, — постоянно тычет мне в глаза то здесь, то там, то с левой, то с правой стороны толстый мешок с дублонами, так что я не могу сделать шага, чтобы мне не казалось, что вот я трогаю их пальцами, беру в руки, уношу домой, покупаю имущество, получаю доходы и живу, как царь. В те минуты, видите ли, когда я об этом думаю, мне кажутся ничтожными все беды, которые приходится терпеть с моим полоумным барином, больше похожим, как я твердо в этом убежден, на сумасшедшего, чем на рыцаря».

Но корыстолюбие только один из второстепенных и, в сущности, неглубоких мотивов его верной службы. У Санчо очень много бескорыстной преданности и любви к Дон Кихоту. Как-то однажды оруженосцу случилось попросить у рыцаря определенного жалованья за службу. Дон Кихот отказывает в виду того, что древний обычай запрещает странствующим рыцарям назначать жалованье {104} оруженосцам. Санчо огорчен. Его господин оскорблен недоверием слуги: «Ну, что ж, так как Санчо не удостаивает следовать за мною, мне приходится воспользоваться первым попавшимся оруженосцем». — «Нет, нет, я удостаиваю, — воскликнул Санчо, тронутый, со слезами на глазах, — слава Богу, я не принадлежу к племени неблагодарных. Известно всему миру, в особенности моим односельчанам, каковы были те Панса, от которых я происхожу». Он признается, что злополучную мысль о жалованьи ему внушила его упрямая баба, которая «уж если заберет себе что-нибудь в голову, хватает человека за горло так крепко, как клещи, которыми укрепляют обручи на бочках». «В конце концов, — заключает Сервантес, — Дон Кихот и Санчо обнялись и остались по-прежнему добрыми друзьями». Когда оруженосец отправляется на свой губернаторский пост и приятелям приходится расстаться, они искренно горюют. «Господин благословил слугу со слезами на глазах, и Санчо принял это благословение с подавленными вздохами, как плачущий ребенок». Только что он уехал, Дон Кихот «почувствовал такую грусть по поводу его отъезда и своего одиночества, что, если бы он мог возвратить назад оруженосца и отнять у него губернаторское назначение, он, наверное, сделал бы это». Вот как, в другом месте, Санчо определяет свои отношения к Дон Кихоту: «В том-то и заключается мое горе и мои несчастья: я должен следовать за ним, против этого нельзя ничего возразить — мы земляки, я делил с ним хлеб, я его очень люблю, он благодарен, он подарил мне своих ослят, и, кроме того, я по природе своей верный человек. И так невозможно, чтобы нас разлучило что бы то ни было, разве только заступ да лопата, когда они приготовят нам постель в сырой земле».

Противоположные по характерам, они превосходно понимают друг друга. «У него голубиное сердце, — говорит Санчо про Дон Кихота, — он не умеет причинить зла никому, но всем делает доброе, и нет у него ни малейшего лукавства. Ребенок мог бы его уверить, что в двенадцать часов дня — глухая полночь. Вот за это-то простодушие я и люблю его, как зеницу ока, и не могу решиться покинуть, какие бы глупости он ни делал».

Несмотря на то, что Дон Кихот искусственно старается сохранить перед мужиком-оруженосцем престиж идальго и рыцаря, несмотря на то, что Санчо целует его руку и даже край его одежды, — между ними все-таки существует полная равноправность. Дон Кихот пытается иногда казаться официальным и сухим, но это ему не удается, и он сейчас же, сам того не замечая, впадает в интимный тон дружеской беседы. «Санчо Панса, — характеризует Дон Кихот своего слугу, — один из самых замечательных оруженосцев, какие когда-либо были в услужении у странствующих рыцарей. В его беседе встречаются такие прелестные наивности, что чувствуешь и удовольствие, и недоумение, что он, собственно, такое — простак или остроумнейший человек в мире. У него бывают злые шутки, которые заставляют думать, что он хитер и тонок, бывают у него и глупейшие {105} выходки, на которые способен только деревенский неуч. Сомневается он во всем и, однако, верит всему; когда я думаю, что вот‑вот он погрузится в самую бездну нелепостей, он отпускает такие словечки, которые поднимают его выше небес. Словом, я не променял бы Санчо на другого оруженосца, если бы даже мне за него предложили целый город». Рыцарь очень вспыльчив: ему как-то раз случилось даже побить Санчо за одну из его слишком дерзких острот. Но когда мгновенная вспышка гнева прошла, он искренно просит прощения у слуги: «Прости, Санчо. Ты человек разумный и поймешь, как трудно иногда удержать первые движения гнева».

До какой степени Санчо относился свободно к своему господину, как мало в нем рабского, лучше всего показывает та сцена, где он весьма энергично защищается от нападения Дон Кихота. Рыцаря уверили, что его возлюбленная Дульцинея будет только тогда освобождена от чар злых волшебников, когда Санчо получит три тысячи триста ударов розгами. Так как оруженосец нимало не расположен добровольно подвергнуться этому наказанию, Дон Кихот однажды, в глухую полночь, в то время как Санчо мирно спал, сделал на него неожиданное нападение и уже приготовился дать ему по крайней мере тысячи две розог, но тот, к счастью, вовремя проснулся. «Он выпрямился, прыгнул на своего барина, обнял его руками и дал ему такую подножку, что Дон Кихот во весь рост растянулся на земле. Потом придавил его грудь правым коленом и, придерживая его руки своими руками, не давал ни двинуться, ни вздохнуть. Дон Кихот кричал ему задыхающимся голосом: “Как, предатель, ты смеешь бунтовать против твоего законного господина и повелителя! Ты нападаешь на того, кто дает тебе хлеб!” — “Я не думаю бунтовать, — отвечает Санчо, — я только защищаю свою особу, над которой я сам полный господин. Пусть ваша милость обещает мне не трогать меня и пусть она откажется от намерения меня высечь; только в таком случае я отпущу вас и позволю встать”». Зато какой порыв бесконечной преданности и любви чувствуется в простых словах Санчо, которыми он старается утешить умирающего Дон Кихота. Припав к изголовью своего бедного барина, он плачет как ребенок от сострадания и нежности: «Увы, увы! Не умирайте, мой добрый господин, но последуйте моему совету и живите еще много, много лет, так как это величайшее безумие в мире, если человек ни с того, ни с сего умирает, когда никто не думает его убивать, без всякого настоящего повода, от одной только скорби. Ну, не будьте же ленивым, вставайте-ка с постели и пойдем в поля, переодетые в пастухов, как это мы задумали. Может быть, за каким-нибудь кустиком вы найдете госпожу Дульцинею, освобожденную от чар волшебников, к нашему величайшему удовольствию. Если же ваша милость умирает от горя по поводу испытанного поражения, свалите всю вину на меня — скажите, что вас сбросили на землю только потому, что я плохо оседлал Росинанта». Наивное утешение бедного Санчо ласково и глубоко. В словах его, несмотря на их крайнюю простоту, почти детскость, {106} чувствуется материнское понимание слабостей любимого человека. Сколько тонкой душевной прелести в этом порыве: «свалите всю вину на меня».

В своей комической Одиссее эти два друга, в сущности, пресчастливые люди. Чего им недостает? Они живут, как птицы, «даром Божьей пищи». Оба — настоящие дети по душевной чистоте и беспечности. Они так мало похожи на остальных людей. Вся их жизнь — уморительная шутка или трогательная поэма. В минуту смертельной опасности, которая, как все их приключения, впоследствии оказалась сущим вздором, они забавляются сказкой о влюбленной пастушке Торральве, напоминающей нашу сказку о белом бычке. Оба убеждены, что, быть может, через несколько часов им грозит смерть; Санчо еще за минуту перед тем готов был умереть от страха; сам неустрашимый Дон Кихот испытывал чувство, весьма похожее на робость. И все это не мешает им забавляться ребяческой шуткой; они серьезно погружены в эту игру, горячатся, увлекаются спором по поводу сказки, выдуманной для трехлетних детей. Опасность, возможная смерть, весь мир забыты для интересного вопроса о том, сколько именно овец удалось перевезти Торральве через реку. Разумные люди смеются над ними, но отчего же им так нравится общество этих полоумных чудаков? В этой, по-видимому, нелепой жизни есть легкость, свобода, поэзия — все, чего так недостает людям в их серых, рабочих буднях. Беззаботные искатели приключений, любопытные странники, жадные ко всякой новизне, Дон Кихот и Санчо Панса вырвались из условных рамок жизни. Рыцарь превращает все, что видит перед собою, в мечту; оруженосец — в шутку, в забаву. Санчо требует только, чтобы жизнь была смешной, Дон Кихот — чтобы она была фантастической, но оба относятся к ней бескорыстно, т. е. более поэтически, чем все остальные лица романа. И вот почему серьезные люди, утомленные борьбой из-за насущных интересов, так смеются и так любят то несерьезное, что заключено в мечтаниях этих взрослых детей. Герцог и пастухи, монахи и кабатчики, гуманисты и крестьяне, меценаты и разбойники с большой дороги — люди самых разнообразных темпераментов, убеждений, слоев общества, — озлобленные, скучающие, — сходятся в инстинктивной симпатии к этой счастливой парочке беззаботных мечтателей: там, где они, — смех и веселье. Все смотрят свысока на чудаков, шутят над ними — и стараются быть поближе к ним, чтобы хоть на минуту согреться около этого смешного, милого счастья.

Тем не менее, под светлой оболочкой романа таится печальная ирония. Дон Кихот и Санчо Панса — чудаки, безумцы, бесполезные мечтатели, — но разумнее ли их те, кто смеется над ними? Сервантес обнаруживает перед нами все ничтожество, бессердечность, лицемерие и вечную глупость людей. Чем занимаются просвещенный герцог и его супруга? Для потехи они стравили своего лакея, здоровенного парня, который одним пальцем может раздавить Дон Кихота, с полоумным, несчастным идальго, как стравливают зверей. И вельможи {107} тратят деньги, устраивают великолепный амфитеатр, сзывают гостей, чтобы смотреть на это зрелище. Скука доводит их до зверского бездушия. Кровавая потеха случайно не удалась: бойцы разошлись, не искалечив друг друга. Все негодуют. Публика потеряла даром время. Массы крестьян оторвались от работ, прибежали из далеких деревень. «Большинство, — замечает Сервантес, — разошлось разочарованно и с поникшей головой, видя, что бойцы, после такого долгого ожидания, не разорвали друг друга на части, подобно тому как маленькие мальчики удаляются печально с площади, когда приговоренный к казни уходит с эшафота, получив прощение от истца и судей».

В сцене смерти Дон Кихота Сервантес непосредственно от высочайшего пафоса переходит к самой беспощадной иронии. Дон Кихот еще не умер, он лежит в последней агонии. Весь дом в страшном беспорядке, «но тем не менее у племянницы был превосходный аппетит за обедом, экономка предлагала тосты, и Санчо тоже отлично проводил время, так как людям довольно получить какое-нибудь наследство, чтобы в сердце их смягчилось чувство скорби, которую должна бы причинять утрата близкого человека».

Крестьяне двух соседних деревень из-за какого-то вздора, который не стоит выеденного яйца, из-за ребяческой шутки идут друг на друга войной. Дон Кихот становится между двумя готовыми к битве войсками. Он негодует и не в состоянии понять, как люди из-за подобных пустяков могут желать друг другу смерти. Он, которого считают сумасшедшим, вправе, в свою очередь, считать сумасшедшими этих людей. «Ваши милости, — поучает он, — обязаны, по законам божеским и человеческим, сложить оружие».

В гостинице лакеи, вельможи, служанки, благородные дамы, чиновники, солдаты, агенты инквизиционного суда спорят, кричат, готовы перерезать друг друга из-за какого-то несчастного ослиного седла. «Вся гостиница была сплошным плачем, стоном, криком, с ужасами, беспорядком, несчастием, с ударами копий и палок, с затрещинами и подножками, с ранами и кровопролитием». Дон Кихот поднимается, громовым голосом заглушает крики, останавливает и успокаивает всех. У этого безумца оказалось больше здравого смысла, чем у разумных людей. «Клянусь именем Бога всемогущего, это позорно и чудовищно, что столько благородных идальго, сколько их здесь собралось, готовятся перебить друг друга из-за такого ничтожного повода».

Сервантес, рассказывая различные шутки, проделанные над бедным идальго при дворе одного вельможи, замечает ядовито и скорбно: «Кто знает, может быть, насмешники были так же безумны, как те, над которыми они смеялись, и герцог с герцогиней были меньше чем на волос от явной глупости, так как они тратили столько усилий, чтобы вышутить двух глупцов».

Санчо Панса, изумляющий нас мудростью в роли правителя, разве это не насмешка над претензиями серьезных государственных {108} мужей? «Каждый день видишь в мире новые удивительные вещи, — замечает Сервантес с иронической улыбкой, — шутки превращаются в серьезные дела и насмешки оказываются осмеянными».

Все эти здравомыслящие люди, которые смеются над Дон Кихотом и его оруженосцем, злы, бесчеловечны, самолюбивы и к тому же *несчастны*. В этом отношении они могут позавидовать осмеянным ими чудакам. Счастье досталось мечтателю, иллюзии которого граничат с безумием, и невеже, умственная апатия и лень которого граничит с глупостью. Остальных действующих лиц романа преследует или скука, или несчастье. Горечь и ужас таится под легкой, сияющей оболочкой этого гениального произведения: оно похоже на воды глубоких озер — на поверхности веселая зыбь, блеск, отражение смеющихся долин, солнца и неба, а там, под волнами, — мрак и бездонный омут.

# Достоевский[\*](#_e06)

### I

Тургенев, Лев Толстой, Достоевский — три корифея русского романа. Гончаров стоит не ниже их, но в стороне, и говорить о нем следует особо.

Тургенев — художник по преимуществу; в этом сила его и, вместе с тем, некоторая односторонность. Наслаждение красотой слишком легко примиряет его с жизнью. Тургенев заглядывал в душу природы более глубоким и проницательным взором, чем в душу людей. Он менее психолог, чем Лев Толстой и Достоевский. Но зато какое понимание жизни всего мира, в котором люди только маленькая часть, какая чистота линий, какая музыка речь его. Когда долго любуешься этою примиряющею поэзией, кажется, что сама жизнь существует только для того, чтобы можно было наслаждаться ее красотой.

Лев Толстой — громадная стихийная сила. Гармония нарушена; нет созерцательного, безмятежного наслаждения — это жизнь во всем ее величии, в первобытной полноте, в несколько дикой, но могучей свежести. Он удалился из нашего общества:

Посыпал пеплом я главу,  
Из городов бежал я нищий…[[21]](#endnote-15)

{109} Но простым смертным, не пророкам, так же холодно от этого неумолимого отрицания культуры, созданной веками, как и от тургеневского бесстрастного созерцания красоты… Оба писателя глядят на жизнь со стороны: один из тихой артистической мастерской, другой — с высоты отвлеченной морали.

Достоевский роднее, ближе нам. Он жил среди нас, в нашем печальном, холодном городе; он не испугался сложности современной жизни и ее неразрешимых задач, не бежал от наших мучений, от заразы века. Он любит нас просто, как друг, как равный, — не в поэтической дали, как Тургенев, и не с высокомерием проповедника, как Лев Толстой. Он — наш, всеми своими думами, всеми страданиями. «*Он с нами пил из общей чаши, как мы, отравлен и велик*». Толстой слишком презирает «гнилое» интеллигентное общество, чувствует слишком глубокое отвращение к слабостям грешных людей. Он отталкивает, пугает своим презрением, своею грубостью в суждении о том, что все-таки останется людям дорого и свято, несмотря ни на какие нападки. Достоевский в некоторые минуты ближе нам, чем те, с кем мы живем и кого любим, — ближе, чем родные и друзья. Он — товарищ в болезни, сообщник не только в добре, но и во зле, а ничто так не сближает людей, как общие недостатки. Он знает самые сокровенные наши мысли, самые *преступные желания нашего сердца*. Нередко, когда читаешь его, чувствуешь страх от его всезнания, от этого глубокого проникновения в чужую совесть. У него встречаешь тайные мысли, которых не решился бы высказать не только другу, но и самому себе. И когда такой человек, исповедавший наше сердце, все-таки прощает нас, когда он говорит: «верьте в добро, в Бога, в себя», — это больше, чем эстетический восторг перед красотой; больше, чем высокомерная проповедь чуждого пророка.

Достоевский не обладает гармонией, античной соразмерностью частей — этим наследием пушкинской красоты, — всем, чем так богат автор «Отцов и детей». Нет у него и стихийной силы, непосредственной связи с природой, как у Льва Толстого. Это — человек, только что вышедший из жизни, только что страдавший и плакавший. Слезы еще не высохли у него на глазах, они чувствуются в голосе; рука еще дрожит от волнения. Книг Достоевского нельзя читать: их надо пережить, выстрадать, чтобы понять. И потом они уже не забываются.

Достоевский употребляет своеобразный художественный прием, чтобы ввести читателя в драму. Он изображает подробно тонкие, почти неуловимые, психологические переходы в настроении героев. Вот, например, Раскольников, немного спустя после преступления, еще никем не подозреваемый, стоит в полицейском участке перед квартальными. Автор отмечает последовательно ряд состояний, через которые прошло сознание героя. Когда Раскольников входит в участок, он чувствует ужас, что его подозревают, что, может {110} быть, преступление открыто; потом, когда узнает, что подозрений нет, нервное напряжение разрешается в радость, является чувство облегчения, отсюда — его откровенность, болтливость, желание поделиться восторгом с кем бы то ни было, даже с квартальными. Но возбуждение длится недолго. Раскольников возвращается к своему обыкновенному в то время состоянию — к мрачной тоске, озлоблению и недоверчивости. Он вспоминает недавнюю экспансивность, она ему кажется нелепою и унизительною. Напротив, теперь, если бы вдруг комната наполнилась не квартальными, а первейшими друзьями его, то и тогда, кажется, не нашлось бы для них у него ни одного человеческого слова, до того вдруг опустело его сердце. Он почувствовал, что уже никогда не сможет быть ни с кем откровенным, потому что он — преступник. И вот в эту-то минуту «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказалось в душе его».

Если читателю, кто бы он ни был, случилось в действительности пережить только один из этих бесчисленных оттенков настроения, он непременно вспомнит момент своей личной жизни, снова его переживет, — а этого только и нужно автору: следующий момент будет опять не изображением поэта, а собственным ощущением читателя, потому что он только неизбежное психологическое следствие первого и т. д. Достоевский захватил сердце и уже не отпустит его, пока не вовлечет в самую глубину настроения героя, не втянет душу в его жизнь, как водоворот втягивает слабую былинку в омут. Мало-помалу личность читателя перевоплощается в личность героя, сознание сливается с его сознанием, страсти делаются его страстями.

Пока читаешь книгу Достоевского, нельзя жить отдельною жизнью от главных действующих лиц рассказа: как будто исчезает граница между вымыслом и действительностью. Это больше, чем сочувствие герою, это — *слияние с ним*. Когда Порфирий не решается подать руки преступнику, чувствуешь негодование на судебного следователя, как будто личную ненависть за его подозрения. Когда Раскольников с окровавленным топором бежит по лестнице и прячется в пустой квартире, где работают маляры, переживаешь весь его ужас, и мучительно хочется, чтобы *он спасся*, поскорее убежал от справедливой кары закона, чтобы Кох с товарищем как-нибудь не заметил его, чтобы преступление не могло быть открыто. Читатель, вместе с героем, делает *преступный психологический опыт*, и потом, когда оставляешь книгу, долго еще нет сил освободиться от ее страшного очарования. Гармония, красота, наслаждение поэзией — все это может пройти, исчезнуть из памяти, забыться со временем, но *преступный опыт души* никогда не забывается. Достоевский оставляет в сердце такие же неизгладимые следы, как страдание.

Введение в жизнь героя посредством изображения тончайших, неуловимых переходов в его настроении — вот один из художественных приемов Достоевского; другой заключается в сопоставлениях, {111} в резких *контрастах* трогательного и ужасного, мистического и реального.

Мармеладов перед смертью, уже в полусознательном состоянии, смотрит на своих нищих детей. Взгляд его остановился на маленькой Лидочке (его любимице), глядевшей на него «своими удивленными, детски пристальными глазами». — А… а… — указывал он на нее с беспокойством. Ему что-то хотелось сказать. — Чего еще? — крикнула Катерина Ивановна. — Босенькая! Босенькая! — бормотал он, полоумным взглядом указывая на босые ножки девочки. «Вошел священник с запасными дарами, седой старичок. Все отступили. Исповедь длилась очень недолго». Катерина Ивановна стала на колени с детьми. Они молились. В эту минуту «из толпы, неслышно и робко, протеснилась девушка, и странно было ее внезапное появление в этой комнате, среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаянья. Она была тоже в лохмотьях; наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире с ярко и позорно выдающеюся целью…» Соня, дочь Мармеладова, была «в шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, в светлых ботинках, в смешной соломенной круглой шляпе с ярким, огненного цвета, пером». После этого описания автор сразу переходит к умирающему, говорит об исповеди и причастии.

Также обыкновенны в романах Достоевского *сопоставления реального и мистического*. Тесные переулки близ Сенной; летний Петербург, вонючий и пыльный; полицейский участок с квартальными; бедность, разврат, та самая серая и пошлая обстановка большого города, которую мы привыкли видеть каждый день, — все это делается вдруг призрачным, похожим на сон. Автор проникнут чувством темного, таинственного и рокового, что скрывается в глубине жизни. Он нарочно вводит в рассказ трагический элемент *Рока* посредством постоянных совпадений мелких случайностей.

Перед тем как решиться на преступление, Раскольников слышит в трактире за биллиардом разговор двух неизвестных лиц о старухе-процентщице, его будущей жертве: весь план убийства, все нравственные мотивы до последней подробности подсказаны ему как будто судьбой. Незначительный факт, но он имеет огромное влияние на решимость Раскольникова, это — роковая случайность. Приблизительно в то же время, усталый и измученный, делая большой ненужный крюк, он неожиданно попадает на Сенную и слышит разговор мещанина с Лизаветой, сожительницей старухи: мещанин назначает свидание по делу: «в седьмом часу, завтра». Стало быть, старуха останется одна. Всем существом своим он почувствовал, «что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли», что убийство решено окончательно. Опять роковая случайность. В своей квартире он делает последние приготовления, вешает топор в петлю, пришитую внутри пальто. Как раз в этот момент «где-то на дворе раздался чей-то крик: семой час давно!» — «Давно, Боже мой!» — и он бросается {112} на улицу. Автор прямо замечает: «Раскольников в последнее время стал суеверен… Во всем этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений». Роковые случайности вовлекают его в преступление, «точно он попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать».

Великий *реалист* и вместе с тем великий мистик, Достоевский чувствует призрачность реального: для него жизнь — только явление, только покров, за которым таится непостижимое и навеки скрытое от человеческого ума. Как будто нарочно, он уничтожает границу между сном и действительностью. Некоторые фигуры, впоследствии яркие и живые, выступают сначала, как будто из тумана, из сновидения: например, незнакомый мещанин, который на улице говорит Раскольникову «убивец». На следующий день этот мещанин кажется ему призраком, галлюцинацией, а потом опять превращается в живое лицо. То же самое происходит при первом появлении Свидригайлова. Эта полуфантастическая фигура, оказывающаяся впоследствии самым реальным типом, возникает из сновидения, из смутных болезненных грез Раскольникова, который верит в его действительность так же мало, как в действительность таинственного мещанина. Он спрашивает своего товарища, студента Разумихина, о Свидригайлове: «Ты его точно видел? Ясно видел? — Ну, да, ясно помню; из тысячи узнаю, я памятлив на лица… — Гм… то-то… — пробормотал Раскольников. — А это, знаешь… мне подумалось… мне все кажется… что это, может быть, и фантазия… Может быть, я в самом деле помешанный и только — призрак видел».

Эти особенности творчества придают картинам Достоевского, несмотря на будничную их обстановку, мрачный, тяжелый и, вместе с тем, обаятельный колорит — как будто грозовое освещение. В обыкновенных мелочах жизни открываются такие глубины, такие тайны, которых мы никогда не подозревали.

Не только присутствие рока в событиях придает рассказу Достоевского трагический пафос в античном смысле слова — этому впечатлению способствует еще и единство времени (тоже в античном смысле). В промежуток одного дня, иногда нескольких часов события и катастрофы нагромождаются целыми массами. Роман Достоевского — не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий. Нет медленного развития: все делается почти мгновенно, стремится неудержимо и страстно к одной цели — к концу.

В быстроте действия, перевесе драматического элемента заключается причина того, что у Достоевского гораздо меньше культурных и бытовых подробностей, чем у более спокойных, эпических поэтов, каковы, например, Сервантес и Гончаров. Внешнюю культуру, бытовую сторону жизни, обыденные настроения людей — в Испании по «Дон Кихоту», в дореформенной России — по «Обломову» можно воспроизвести с гораздо большею точностью и полнотою, {113} чем наши шестидесятые года на основании «Преступления и наказания».

Нельзя не упомянуть еще о городских пейзажах Достоевского. Он рисует их очень поверхностно, легкими штрихами, дает не самую картину, а только настроение картины. Иногда ему довольно двух-трех слов, намека на духоту, известку, леса, кирпич, пыль, на тот особенный летний запах, известный каждому петербуржцу, чтобы впечатление большого города возникло в нас с поразительною ясностью. Без всяких описаний Петербург чувствуется за каждою сценой романа.

Только изредка автор набрасывает несколько черт, когда надо определить и выдвинуть фон: «Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора… так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение… Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина». Вот другой мотив: «Я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, — непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или еще лучше, когда снег мокрый падает совсем прямо без ветру… а сквозь него фонари с газом блистают». Иногда в ясный летний вечер у этого прозаического, печального города бывают как бы минуты умиления, тихой и кроткой задумчивости; в такой именно вечер Раскольников смотрел «на последний розовый отблеск заката, на ряд домов, темневший в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее точно в пламени от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение, на темневшую воду канавы». Нередко попадаются в описаниях Достоевского подробности изумительно художественные. Так, например, Раскольников входит в квартиру, где им совершено убийство: «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. Это от месяца такая тишина, подумал он».

Достоевский понимает поэзию города. В шуме столицы он находит такую же прелесть и тайну, как другие поэты в ропоте океана; они убегают от людей в «широко-шумные дубровы» — он бродит, одинокий, по улицам большого города; они глядят с вопросом на звездное небо — он смотрит в раздумьи на осенние туманы Петербурга, озаренные бесчисленными огнями. В лесах, на берегу океана, под открытым небом все видели тайну, все чувствовали бездны природы, но в наших унылых прозаических городах никто, кроме Достоевского, не чувствовал так глубоко тайны человеческой жизни. Он первый показал, что поэзия городов не менее велика и таинственна, чем поэзия леса, океана и звездного неба.

### **{****114}** II

«Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь — не загладится ли одно крошечное преступленьице тысячами добрых дел? За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть — и сто жизней взамен: да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна. Она чужую жизнь заедает». Вот слова, которыми сама судьба в лице незнакомого студента искушала Раскольникова в роковую для него минуту колебания. «Старушонка — вздор, — думает он впоследствии, — старуха, пожалуй, что и ошибка… только болезнь… я переступить поскорее хотел… я не человека убил, я принцип убил!»

Преступление его идейное, т. е. вытекает не из личных целей, не из эгоизма, как более распространенный тип нарушения закона, а из некоторой теоретической и бескорыстной идеи, каковы бы ни были ее качества.

Умный Порфирий, судебный следователь, отлично это понимает: «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай‑с, когда помутилось сердце человеческое… Тут — книжные мечты‑с, тут теоретически раздраженное сердце; убили по теории».

В этой-то *теоретичности* преступления и заключается весь ужас, весь трагизм положения Раскольникова. Для него закрыт последний исход согрешивших — раскаяние; для него нет раскаяния, потому что и после убийства, когда угрызения жгут его, он продолжает верить в то, что оправдывает его убийство. «Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною». Он убил принцип, и его преступление настолько глубже, сложнее и непоправимее обыкновенного, эгоистического нарушения закона, например грабежа, что о последнем он мечтает, как о счастье. «Знаешь, что я тебе скажу, — признается он Соне, — если бы только я зарезал из того, что голоден был, то я бы теперь… счастлив был! Знай ты это!»

Самая отвлеченная, неутолимая и разрушительная из страстей — фанатизм, страсть идеи. Она создает великих аскетов, неуязвимых ни для каких искушений, она закаляет душу, дает ей почти сверхъестественные силы. Мгновенный огонь других страстей перед медленным, но непобедимым жаром фанатизма — все равно что горящая солома перед раскаленным металлом. Действительность не в состоянии дать фанатику ни одной минуты не только пресыщения, но даже временного утоления, потому что он преследует недостижимую цель — воплотить к жизни *теоретический* идеал. Чем больше сознает он невозможность цели, неутолимость страсти, тем более ожесточается страсть. Есть что-то поистине ужасающее {115} и почти нечеловеческое в таких фанатиках идеи, как Робеспьер и Кальвин. Посылая на костер за Бога или под гильотину за свободу тысячи невинных, проливая кровь рекою, они искренно считают себя благодетелями человеческого рода и великими праведниками. Жизнь, страдания людей — для них ничто; теория, логическая формула — все. Они пролагают свой кровавый путь в человечестве так же неумолимо и бесстрастно, как лезвие ясной стали врезывается в живое тело.

К такому типу фанатиков идеи, к Робеспьерам, Кальвинам, Торквемадам, принадлежит и Раскольников, но не всецело, а только одною из сторон своего существа.

Он *хотел бы быть* одним из великих фанатиков — это его идеал. У него есть несомненно общие с ними черты: то же высокомерие и презрение к людям, та же неумолимая жестокость логических выводов и готовность проводить их в жизнь какою бы то ни было ценой, тот же аскетический жар и мрачный восторг фанатизма, та же сила воли и веры. Уже после преступления, измученный, почти побежденный, он все еще верит в свою идею, он опьянен ее величием и красотой: «У меня тогда одна мысль выдумалась в первый раз в жизни, которую никто и никогда еще до меня не выдумывал! Никто! Мне вдруг ясно, как солнце, представилось, что как же это ни единый до сих пор не посмел и не смеет, проходя мимо всей этой нелепости, взять просто-напросто все за хвост и стряхнуть к черту! Я… Я захотел осмелиться и убил… я только осмелиться захотел… вот вся причина!..» «И не деньги, главное, нужны мне были. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек. Смогу ли я преступить или не смогу? Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею?..» Достоевский прямо отмечает в Раскольникове эту беспощадность и бездушие теории, свойственные фанатикам: «Казуистика его, — говорит автор, — выточилась, как бритва». Даже мать, несмотря на любовь к сыну, чувствует в Раскольникове эту всеразрушающую силу страсти, которую в нем может зажечь только отвлеченная идея: «Его характеру я никогда не могла довериться, даже когда ему было только пятнадцать лет. Я уверена, что он и теперь вдруг что-нибудь может сделать с собою такое, чего ни один человек никогда и не подумает сделать…» «Вы думаете, его бы остановили мои слезы, мои просьбы, моя болезнь, моя смерть, может быть, с тоски, наша нищета? Преспокойно бы перешагнул через все препятствия. А неужели он, неужели же он нас не любит?»

Но фанатизм идеи *только одна сторона* его характера. В нем есть и нежность, и любовь, и жалость к людям, и слезы умиления.

Вот в чем его слабость, вот что его губит.

Разумихин говорит правду: в Раскольникове «точно два противоположные характера поочередно сменяются». В нем живут и борются две души. Он убивает и плачет, умиляется над своими {116} жертвами; если не над старухой, то над Лизаветой с кроткими и тихими глазами. А настоящие герои, великие преступники закона не плачут и не умиляются. Кальвин, Робеспьер, Торквемада не чувствовали чужих страданий — в этом их сила, их цельность; они как будто высечены из одной глыбы гранита, а в герое Достоевского есть уже вечный источник слабости — раздвоенность, расколотость воли. Эту слабость, погубившую его, он и сам сознает: «Нет, те люди не так сделаны; настоящий властелин, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделывается каламбуром в Вильне, и ему же, по смерти, ставят кумиры, а стало быть, и все разрешается. Нет, на этаких людях, видно, не тело, а бронза!»

После преступления Раскольников содрогнулся не потому, что у него руки в крови, что он преступник, а потому, что он допустил сомнение: «не преступник ли он?». Это сомнение — признак слабости, и на него неспособны те, кто имеет право преступать закон. «Потому я… вошь, — прибавил он, скрежеща зубами, — потому, что сам-то я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь, и заранее предчувствовал, что скажу себе это уже после того, как убью!.. Да разве с этаким ужасом что-нибудь может сравниться? О, пошлость! О, подлость! О, как я понимаю “пророка”: с саблей, на коне, велит Аллах, и “повинуйся, дрожащая тварь!”. Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор‑р‑р‑ошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостаивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому, не твое это дело!.. О, ни за что, ни за что не прощу старушонке!»

Горе великим преступникам закона, если в их душе, сожженной страстью идеи, сохранилось хоть что-нибудь человеческое! Горе людям из бронзы, если хоть один уголок их сердца остался живым! Довольно слабого крика совести, чтобы они проснулись, поняли и погибли.

Байрон создал нового человека, новую героическую душу — в Корсаре, Чайльд-Гарольде, Каине, Манфреде. В то время в воздухе носились семена, зародыши тех настроений, которые сумел выразить поэт.

Жюльен Сорель — герой великого, но, к сожалению, мало известного в России романа Стендаля «Le Rouge et le Noir»[[22]](#footnote-9) — по духу родной брат байроновских героев, хотя он создан совершенно самостоятельно, помимо влияния Байрона.

Манфред и Жюльен Сорель — родоначальники героев, наполнивших литературу XIX века, — отдаленные отпрыски их сложного генеалогического дерева простираются до нашего времени.

Вот характерные черты этих героев: все они — изгнанники из общества, живут с ним в непримиримом разладе, презирают людей, потому что люди — рабы. Толпа ненавидит этих изгнанников, но они гордятся проклятьем толпы. В них есть что-то хищное, нелюдимое {117} и вместе с тем царственное. Как орлы вьют себе гнезда на недоступных скалах, так они живут далеко от людей, на одинокой высоте.

Начиная от самоотверженного участия к угнетенным, они нередко кончают пролитием невинной крови. Жюльен Сорель убивает женщину, которую любит. Человеческая кровь, преступление тяготеет на совести Корсара, Манфреда, Каина. Все это преступники, непризнанные герои, «позволившие себе кровь по совести».

Я не вижу никакой связи между созданиями Байрона и романом Достоевского. Здесь не может быть речи о самом отдаленном влиянии. Но подобно тому, как Гамлет — великий первообраз типов, которые встречаются и в наше время, в нашем обществе, — так и в Манфреде, и в Раскольникове есть нечто мировое, вечное, связанное с основами человеческой природы и, вследствие этого, повторяющееся в самых различных обстановках.

В герое Достоевского та же ненависть к толпе, тот же страстный протест против общества, как и в байроновских типах. Он тоже презирает людей, видит в них насекомых, которых «властелин» имеет право раздавить. Пролив кровь, он тоже считает себя не виноватым, а только непонятым. Когда Соня убеждает его покаяться, «принять страдание» и признаться во всем, он отвечает ей надменно: «Не будь ребенком, Соня… В чем я виноват перед ними? Зачем пойду? Что им скажу? Все это один лишь призрак… Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!.. Не пойду. Да и что я скажу? — что убил, а денег взять не посмел? Так ведь они же надо мной сами смеяться будут, скажут: дурак, что не взял. Трус и дурак! Ничего, ничего не поймут они, Соня, и недостойны понять. Зачем я пойду?.. не пойду». Что для героя условная нравственность, когда вся жизнь людей сплошная жестокость и неправда?

«Преступление?.. Какое преступление?.. То, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку-процентщицу, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, — и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю…» — «Брат, брат, что ты это говоришь? Но ведь ты кровь пролил!..» — в отчаянии вскричала Дуня (сестра Раскольникова). «Которую все проливают! — подхватил он чуть не в исступлении, — которая льется и всегда лилась на свете, как водопад; которую льют, как шампанское, и за которую венчают в Капитолии и называют благодетелем человечества… Я решительно не понимаю, почему лупить в людей бомбами, правильною осадой более почтенная форма? Боязнь эстетики есть первый признак бессилия». Его убийство не так красиво, но зато и не так преступно, как те *законные* убийства, которые позволяет себе общество. И эта грязная толпа, эта подлая чернь осмеливается судить героя, который мог бы их всех раздавить, если б удача была на его стороне. «Неужели, — восклицает он в бешенстве, — в эти будущие пятнадцать, двадцать лет так уже смирится {118} душа моя, что я с благоговением буду хныкать перед людьми, называя себя ко всякому слову разбойником? Да, именно, именно! Для этого-то они и ссылают меня теперь, этого-то им и надобно… Вот они снуют все по улице взад и вперед, ведь всякий-то из них подлец и разбойник уже по натуре своей, хуже того — идиот! А попробуй обойти меня ссылкой, и все они взбесятся от благородного негодования. О, как я их ненавижу!»

Хищное и гордое начало его природы возмущается. В сосредоточенной ненависти к людям он превзошел даже байроновских героев.

И однако, как они, Раскольников тоже иногда воображает, что любит людей, что нежность его отвергнута и не понята. Любовь его книжная, отвлеченная, холодная, — та же самая любовь, как у Манфреда и Жюльена Сореля. Он «для себя лишь хочет воли». Как байроновские герои, он аристократ до мозга костей, несмотря на свою бедность и унижение. В его поразительной красоте тоже есть признак «власти».

Этот тонкий и стройный молодой человек, с огненными черными глазами и бледным лицом, внушает всем почтение или даже суеверный страх. Простые люди видят в нем что-то «демоническое». Соня прямо говорит, что «Бог его предал дьяволу». Человек из толпы, Разумихин, сознавая его неправоту, преклоняется и почти трепещет пред ним. Как байроновские герои, он обладает громадной силой, но тратит ее без пользы, потому что он тоже слишком мечтатель, в нем тоже нет ничего практического, он презирает действительность. Он любит одиночество: «Я тогда, как паук, к себе в угол забился… О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел!»

Он и после поражения не считает себя побежденным. Когда все против него, когда спасения нет и он готов идти в полицию сделать явку с повинною, в нем пробуждается прежняя гордая вера, и он восклицает со страшною силой убеждения: «Более, чем когда-нибудь, не понимаю моего преступления! Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!» На утешения сестры, на слезы ее он отвечает надменно: «Не плачь обо мне — я постараюсь быть и мужественным, и честным всю жизнь, хотя я и убийца. Может быть, ты услышишь когда-нибудь мое имя. Я не осрамлю вас… увидишь; я еще докажу…»

Но в Раскольникове нет уже ничего романтического: душа его освещена до глубины неумолимым психологическим анализом. Об идеализации тут не может быть и речи. Вместо крылатого духа, корсара или, по крайней мере, лорда — пред нами бедный студент, оставивший университет по недостатку средств, почти нищий.

Автор не думает скрывать или прикрашивать его слабости. Он показывает, что гордость, одиночество, преступление Раскольникова происходят не от силы и превосходства его над людьми, а скорее от недостатка любви и знания жизни. Прежний грандиозный и мрачный {119} герой сведен с пьедестала и развенчан. Корсар, Жюльен постоянно рисуются, как будто играют роль, наивно верят в свою правоту и силу. А герой Достоевского уже сомневается, прав ли он. Те умирают непримиримыми, а для него это состояние гордого одиночества и разрыва с людьми только временный кризис, *переход к другому миросозерцанию*.

Юн смеется над религиозным чувством и, однако, со слезами умиления просит Полечку помолиться за него, помянуть «и раба Родиона». С какою нежностью вспоминает он свою бывшую невесту, которую полюбил, как способны любить только люди очень самоотверженные, — из сострадания.) «Дурнушка такая… собой. Право, не знаю, за что я к ней тогда привязался, кажется, за то, что всегда больная… Будь она еще хромая аль горбатая, я бы, кажется, еще больше ее полюбил… Так… какой-то бред весенний был…» Во сне Раскольникова, в котором отражаются воспоминания детства, — то же сострадание к несчастному и угнетенному существу: пьяные мужики секут бедную клячу, запряженную в огромную, тяжелую телегу. Мальчик «бежит подле лошаденки, он забегает вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам! Он плачет; сердце в нем поднимается, слезы текут. Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует, он ломает свои руки, кричит, бросается к седому старику с седою бородой, который качает головой и осуждает все это». Наконец, лошаденку засекли до смерти. Она падает. «Бедный мальчик уже не помнит себя. С криками пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее в глаза, в губы…»

Озлобленный и гордый, Раскольников способен иногда к величайшему смирению. Он идет в полицию сделать явку с повинной. В душе его нет раскаяния; в ней только ужас и чувство одиночества. Он вдруг вспоминает слова Сони: «Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и перед ней согрешил, и скажи всему миру вслух: “я — убийца!” Он весь задрожал, припомнив все это… Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем».

В Раскольникове крайнее развитие личности, одинокой, мятежной и восставшей против общества, достигло последней границы — той черты, за которою или гибель, или переход к другому миросозерцанию. Он дошел путем ожесточенного протеста до отрицания нравственных законов, до того, что, наконец, сверг с себя, как ненужное бремя, как предрассудок, все обязательства долга. Он «по совести позволил себе кровь». На людей смотрит он даже не как на рабов, а как на гадких насекомых, которых следует раздавить, если они мешают герою. На этой ледяной теоретической высоте, в этом одиночестве кончается всякая жизнь. И Раскольников неминуемо должен бы погибнуть, если бы в душе его не было скрыто другое начало. Достоевский довел его до момента, когда в нем пробуждается подавленное, но не убитое религиозное чувство.

{120} Автор покидает героя в ту минуту, когда он на каторге в Сибири задумался над Евангелием, еще не смея открыть его.

### III

Достоевский приводит в связь преступление Раскольникова с современным ему настроением общества и с господствовавшими в ту эпоху идеями. По поводу спора о том, следует ли с нравственной точки зрения оправдать убийство старухи-процентщицы ввиду пользы, которую можно принести посредством ее денег, — автор замечает: «Все это были самые обыкновенные и самые частые не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли». Раскольников участвует в литературном движении эпохи, в которую происходит действие романа, т. е. шестидесятых годов. Свои заветные мысли он высказывает в статье «О преступлении», напечатанной в «Периодической речи».

«По-моему, если бы Кеплеровы и Ньютоновы открытия, вследствие каких-нибудь комбинаций, никоим образом не могли бы стать известными людям иначе, как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек, мешавших этому открытию или ставших на пути, как препятствие, то Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан… устранить этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству». Вот убеждения Раскольникова во всей их резкой, теоретической наготе.

Вопрос этот сводится к другому, более глубокому и важному: что именно является критериумом добра и зла? — наука ли, которая путем открытия неизменных законов определяет *общую пользу* и, посредством ее, дает оценку наших поступков, или же внутренний голос совести, чувство долга, вложенное в нас самим Творцом, *божественный инстинкт*, непогрешимый, не нуждающийся в помощи разума? Наука или религия?

Что выше — счастье людей или выполнение законов, предписываемых нашею совестью? Можно ли в частных случаях нарушить нравственные правила для достижения общего блага? Как бороться со злом и насилием — только идеями или идеями и *тоже насилием*? — в этих вопросах боль и тоска нашего времени, и они составляют главную ось романа Достоевского. Таким образом, это произведение делается воплощением одной из великих болезней современной жизни: это Гордиев узел, который разрубить суждено только героям будущих времен.

Соня возмущена, когда Раскольников предлагает ей отвлеченно-логический вопрос о сравнительной ценности двух жизней, негодяя Лужина и бедной, честной женщины Катерины Ивановны Мармеладовой.

«— Зачем спрашивать, чему быть невозможно? — с отвращением сказала Соня.

{121} — Стало быть, лучше Лужину жить и делать мерзости? Вы и этого решить не осмелились?

— Да ведь я Божья Промысла знать не могу… И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?»

Соня чувствует бесконечную трудность и сложность жизни; она знает, что решать подобные вопросы нельзя исключительно на теоретической почве, заглушив в себе голос совести, потому что один уголок действительности может представить миллионы самых неожиданных конкретных случаев, которые спутают, собьют абстрактное решение, превратят его в нелепость: «С одною логикой, — восклицает Разумихин, — нельзя через натуры перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!»

Но особенно ясно неверность и нелепость нравственной «арифметики» Раскольникова обнаруживается в непредвиденных последствиях преступления для окружающих людей. Разве Раскольников мог думать, что вместе со старухой ему придется убить неповинную ни в чем Лизавету, которая была, по выражению Сони, «справедливая и Бога узрит». Он «бросился на нее с топором…» Бедная Лизавета гибнет потому, что герой сделал маленькую ошибку в своем арифметическом расчете.

Нравственно ему совершенно так же придется убить и Соню в минуту, когда он признается ей во всем. Такое же неожиданное следствие преступления — попытка самоубийства мужика, случайно заподозренного в убийстве. Дуня, которую он надеялся спасти от Свидригайлова на деньги старухи, оказывается, именно благодаря преступлению, в руках Свидригайлова: этот последний узнал, что Раскольников — убийца, и открытие тайны дало ему страшную власть над Дуней. Разве, наконец, мог он предвидеть, что мать его умрет от невыносимого сознания, что сын ее — убийца?

В теории существование старухи бесполезно и даже вредно — можно было, по-видимому, так же легко и спокойно зачеркнуть его, как зачеркивают лишние слова в написанной фразе. Но в действительности жизнь никому не нужного существа тысячами невидимых и недоступных анализу нитей оказалась связанною с жизнью людей, совершенно ей чуждых, начиная от маляра Николки и кончая матерью Раскольникова. Значит, не совсем был неправ голос совести, говоривший ему: «не убий!», голос сердца, который он презрел с высоты своих отвлеченных теорий; значит, нельзя всецело предаться разуму и логике, решая нравственный вопрос. Оправдание божественного инстинкта сердца, который отрицается гордым и помраченным рассудком, а не истинным знанием, — вот одна из великих идей романа.

В жизни ужаснее всего не зло, даже не победа зла над добром, потому что можно надеяться, что эта победа временная, а тот роковой закон, по которому зло и добро иногда в одном и том же поступке, {122} в одной и той же душе так смешаны, слиты, спутаны и переплетены, что почти невозможно отличить их друг от друга. Зло и порок обладают не только громадною силою искушения в нашей чувственной природе, но и громадною силою софизма в нашем уме. Первобытные духи зла, несмотря на свои чудовищные атрибуты, не так ужасны, как Мефистофель, который берет у человечества самое опасное и тонкое оружие — смех, как Люцифер, который берет у неба самый чистый и светлый луч — красоту.

Вечный спор Ангела и Демона происходит в нашей собственной совести, и ужаснее всего то, что мы иногда не знаем, кого из них больше любим, кому больше желаем победы. Не только наслаждениями привлекает Демон, а еще и *соблазном своей правоты*: мы сомневаемся, не есть ли он непонятая часть, непризнанная сторона истины. Слабое, гордое сердце не может не откликнуться на возмущение, непокорность и свободу Люцифера.

Все три основные, параллельно развивающиеся завязки романа — драма Раскольникова, Сони и Дуни — стремятся, в сущности, к одной цели — показать загадочное, роковое смешение в жизни добра и зла.

Раскольников стремится к добру посредством зла, преступает нравственный закон во имя общего блага. Но разве не то же самое делает его сестра, Дуня? Она продает себя Лужину, чтобы спасти брата. Подобно тому как Раскольников приносит в жертву чужую жизнь во имя любви к людям, так она во имя любви к нему жертвует своею совестью. «Дело ясное, — восклицает Раскольников в негодовании, — для себя, для комфорта своего, даже для спасения себя от смерти не продаст себя, а для другого вот и продаст! Для милого, для обожаемого человека продаст! Вот в чем вся наша штука-то и состоит: за брата, за мать продаст! Все продаст! О, тут мы при случае и нравственное чувство наше придавим: свободу, спокойствие, даже совесть — все, все на Толкучий рынок снесем. Пропадай, жизнь!.. Мало того, свою собственную казуистику выдумаем, у иезуитов научимся, и на время, пожалуй, и себя самих успокоим, убедим себя, что так надо, действительно, надо для доброй цели». Раскольников видит ясно ошибку Дуни, но он не замечает, что это и его собственная ошибка, что он тоже для доброй цели решился на недобрый поступок. «Этот брак — подлость, — говорит он Дуне. — Пусть я подлец, а ты не должна… один кто-нибудь… а я, хоть и подлец, но такую сестру сестрой считать не буду. Или я, или Лужин!..»

Он называет себя подлецом, а Порфирий видит в нем мученика, еще не нашедшего Бога, за которого бы умереть. Дуню Раскольников упрекает тоже в подлости. Может быть, он прав, но к этой подлости примешивается высокий героизм: она, как брат, *наполовину преступница, наполовину святая*. «Знаете, — говорит Свидригайлов, который вовсе не склонен к идеализму, — мне всегда было жаль с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного {123} князька или там какого-нибудь правителя или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели *мученичество*, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями. Сама она только того и жаждет, и требует, чтобы за кого-нибудь муку поскорее принять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит».

Соня Мармеладова — тоже мученица. Она продает себя, чтобы спасти семью. Как Раскольников и Дуня, она «преступила закон», согрешила во имя любви, тоже *хочет злом достигнуть добра*. «Ты великая грешница, — говорит ей Раскольников, — пуще всего тем ты грешница, что понапрасну умертвила и предала себя. Еще бы это не ужас! Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасешь! Да скажи же мне, наконец, — проговорил он почти в исступлении, — как этакой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются?»

И опять-таки в этом приговоре над Соней он произносит приговор и самому себе — и он тоже понапрасну *умертвил* свою совесть, и он живет в грязи и подлости преступления, и в нем «позор» совмещается со «святыми чувствами».

Раскольников сознает, что у него с Соней, в сущности, общая вина: «Пойдем вместе, — говорит он ей восторженно, — мы вместе прокляты, вместе и пойдем!..» — «Куда идти? — в страхе спросила она и невольно отступила назад. — Почему ж я знаю? Знаю только, что по одной дороге, наверно знаю, — и только. Одна цель!» — т. е. искупить преступление. «Разве ты не то же сделала, — продолжал он, — ты тоже преступила… смогла преступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь… свою (это все равно!). Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной… Но ты выдержать не можешь и, если останешься одна, сойдешь с ума, как и я. Ты уж теперь как помешанная; стало быть, нам вместе идти по одной дороге! Пойдем!»

Соня — преступница, но в ней есть и святая, как в Дуне есть *мученица*, в Раскольникове — *подвижник*. Недаром каторжники в Сибири смотрели на Соню, как на мать, как на спасительницу; она является им в ореоле почти сверхъестественной красоты, бледная, слабая, кроткая, с голубыми, тихими глазами.

Есть в романе еще одно лицо, примыкающее к основной идее, лицо самое художественное и глубокое изо всех, не исключая и Раскольникова, это — Свидригайлов. Его характер создан из поразительных контрастов, из самых резких противоречий, и, несмотря на это, а может быть, благодаря этому, он до такой степени живой, что нельзя отделаться от странного впечатления, что Свидригайлов {124} больше, чем лицо романа, что когда-то знал его, видел, слышал звук его голоса.

Он циник до мозга костей.

Когда Раскольников кричит, не помня себя от негодования, чувствуя, что Свидригайлов сейчас оскорбит его сестру: «оставьте, оставьте ваши подлые, низкие анекдоты, развратный, низкий, сладострастный человек!» — Свидригайлов восклицает радостно: «Шиллер-то, Шиллер-то наш, Шиллер-то! Ou va-t-elle la vertu se nicher?[[23]](#footnote-10) А знаете, я нарочно буду вам этакие вещи рассказывать, чтобы слышать ваши вскрикивания. Наслаждение». Он признается Раскольникову, что в деревне его «до смерти измучили воспоминания о всех этих таинственных местах и местечках, в которых кто знает, тот много может найти, черт возьми!» В прошлом Свидригайлова оказывается «уголовное дело, с примесью зверского и, так сказать, фантастического душегубства, за которое он весьма и весьма мог бы прогуляться в Сибирь».

И тот же Свидригайлов *способен на рыцарское великодушие*. С гнусною целью он заманил к себе в комнату Дуню, которую любил странною, безграничною любовью, где столько грубого и чувственного и, может быть, еще больше высокого и самоотверженного. Двери заперты; ключ в кармане Свидригайлова. Она в его полной власти. Тогда Дуня вынимает револьвер. «Он ступил шаг, и выстрел раздался. Но пуля только оцарапала его.

— Ну, что ж, промах! Стреляйте еще, я жду, — тихо проговорил Свидригайлов, все еще усмехаясь, но как-то мрачно, — этак я вас схватить успею, прежде чем вы взведете курок!..

— Оставьте меня! — проговорила она в отчаянии. — Клянусь, я опять выстрелю… Я убью.

— Ну, что ж… в трех шагах нельзя не убить. Ну, а не убьете… тогда…

Глаза его засверкали, и он ступил еще два шага. Дунечка выстрелила — осечка.

— Зарядили неаккуратно. Ничего! У вас там еще есть капсюль. Поправьте, я подожду.

Но она вдруг бросила револьвер.

— Отпустите меня! — умоляя, сказала Дуня. Свидригайлов вздрогнул…

— Так не любишь? — тихо спросил он. Дуня отрицательно покачала головой. — И… не можешь?.. Никогда?.. — с отчаянием прошептал он.

— Никогда!

Прошло мгновение ужасной немой борьбы в душе Свидригайлова… Вдруг он быстро отошел к окну и стал перед ним. Прошло еще мгновение.

— Вот ключ!.. Берите; уходите скорей! — Он упорно смотрел в окно. Дуня подошла к столу взять ключ. — Скорей! Скорей! — {125} повторил Свидригайлов, все еще не двигаясь и не оборачиваясь.

Но в этом “скорей”, видно, прозвучала какая-то страшная нотка. Дуня поняла ее, схватила ключ, бросилась к дверям, быстро отомкнула их и вырвалась из комнаты… Когда она ушла, странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния».

На следующий день, на рассвете, он убил себя.

Раскольников сознательно преступил закон во имя идеи. Свидригайлов тоже сознательно преступает закон, но не для идеи, а для наслаждений. Раскольников увлечен софизмами зла, Свидригайлов — его искушениями. «В этом разврате, — говорит он, — есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии, нечто всегдашним разожженным угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще и с летами, может быть, не так скоро зальешь».

«Мне все кажется, — уверяет он Раскольникова, — что в вас есть что-то к моему подходящее». Свидригайлов даже прямо сочувствует его теории, что можно преступать закон во имя общего блага. После долгого разговора с Раскольниковым он радостно восклицает: «Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды!» Оба они — преступники, у обоих громадная сила воли, мужество и сознание, что они рождены для чего-то лучшего, а не для преступления; оба одиноки в толпе, оба мечтатели, оба выброшены из обычных условий жизни — один безумною страстью, другой — безумною идеей.

В чистой и святой девушке — в Дуне, открывается возможность зла и преступления: она готова продать себя, как Соня. В развратном, погибшем человеке — в Свидригайлове, открывается возможность добра и подвига. Здесь тот же основной мотив романа — вечная загадка жизни, смешение добра и зла.

Отставной чиновник Мармеладов — горький пьяница. Дочь его Соня идет на улицу и отдается первому встречному, чтобы получить несколько десятков рублей на пропитание семьи, которой иначе грозила бы голодная смерть. «Да‑с… а я… лежал пьяненькой‑с…» — рассказывает Мармеладов. Он пропивает последние гроши, которые дочь его зарабатывала развратом, и с каким-то страшным вдохновением цинизма рассказывает в кабаке среди пьяных, издевающихся над ним гуляк почти незнакомому человеку о «желтом билете» Сонечки. «Пожалеет нас Тот, — говорит Мармеладов, — кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, Он Единый, Он и Судья. Придет в тот день и спросит: “А где дщерь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? Где дщерь, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?” И скажет: “Прииде…” — и простит мою Соню, простит, я уж знаю, что простит… И всех рассудит и простит, и добрых, и злых, и премудрых, и смирных… И когда уже кончит над всеми, тогда {126} возглаголет и нам: “Выходите, — скажет, — и вы! Выходите, пьяненькие, выходите, слабенькие, выходите, соромники!” И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: “Свиньи вы. Образа Звериного и печати его, но приидите и вы!” И возглаголят премудрме, возглаголят разумные: “Господи! Почто их приемлеши?” И скажет: “Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным его”. И прострет к нам руци Свои, и мы припадем… и заплачем… и все пошием! Тогда все поймем… и все поймут… Господи, да приидет царствие Твое!»

Если столько веры и любви таится в человеке, так низко павшем, кто осмелится сказать про своего ближнего: «Он — преступник»?

Дуня, Раскольников, Соня, Мармеладов, Свидригайлов — как решить, кто они: добрые или злые? Что следует из этого рокового закона жизни, из необходимого *смешения добра и зла*! Когда так знаешь людей, как автор «Преступления и наказания», разве можно судить их, разве можно сказать: «Вот этот грешен, а этот праведен»? Разве преступление и святость не слиты в живой душе человека в одну живую неразрешимую тайну? Нельзя любить людей за то, что они праведны, потому что никто не праведен, кроме Бога: и в чистой душе, как у Дуни, и в великом самопожертвовании, как у Сони, таится зерно преступности. Нельзя ненавидеть людей за то, что они порочны, потому что нет такого падения, в котором душа человеческая не сохранила бы отблеска божественной красоты. Не «мера за меру», не справедливость — основа нашей жизни, а любовь к Богу и милосердие.

Достоевский — этот величайший реалист, измеривший бездны человеческого страдания, безумия и порока, вместе с тем величайший *поэт евангельской любви*. Любовью дышит вся его книга, любовь — ее огонь, ее душа и поэзия.

Он понял, что наше оправдание пред Высшим Существом — не в делах, не в подвигах, а в вере и в любви. Много ли таких, чья жизнь не была бы *преступлением*, достойным *наказания*! Праведен не тот, кто гордится своею силой, умом, знаниями, подвигами, чистотой, потому что все это может соединяться с презрением и ненавистью к людям, а праведен тот, кто больше всех сознает свою человеческую слабость и порочность и потому больше всех жалеет и любит людей. У каждого из нас — равно у доброго и злого, у глупого маляра Николки, ищущего, за что бы «пострадать», и развратного Свидригайлова, у нигилиста Раскольникова и у блудницы Сони — у всех где-то там, иногда далеко от жизни, в самой глубине души, таится один порыв, одна молитва, которая оправдает человечество перед Богом.

Это — молитва пьяницы Мармеладова, «да приидет царствие Твое».

# **{****127}** Гончаров[\*](#_e07)

### I[[24]](#endnote-16)

Однажды, на Индийском океане, близ мыса Доброй Надежды, Гончарову пришлась испытать сильный шторм. «Шторм был классический, во всей форме, — рассказывает он, — в течение вечера приходили раза два за мной сверху звать посмотреть его. Рассказывали, как с одной стороны вырывающаяся из-за туч луна озаряет море и корабль, а с другой нестерпимым блеском играет молния. Они думали, что я буду описывать эту картину. Но как на мое спокойное и сухое место давно уже было три или четыре кандидата, то я и хотел досидеть тут до ночи…» Но не удалось. Вода случайно проникла через открытые люки в каюту. Делать нечего, он неохотно поднялся и пошел на палубу. «Я смотрел минут пять на молнию, на темноту и на волны, которые все силились перелезть к нам через борт.

— Какова картина? — спросил меня капитан, ожидая восторгов и похвал.

— Безобразие, беспорядок! — отвечал я, уходя весь мокрый в каюту переменить обувь и белье».

Эта маленькая сцена чрезвычайно характерна для творца «Обломова». Люди привыкли восхищаться необычайным, поражающим, редким в природе и в жизни. Гончаров, проходя равнодушно мимо ярких эффектов, относится гораздо внимательнее и любовнее к простому и будничному. «Зачем оно, это дикое и грандиозное? — спрашивает он себя при созерцании мирной обломовской природы. — Море, например? Бог с ним. Оно наводит только грусть на человека: глядя на него, хочется плакать. Сердце смущается робостью перед необозримой пеленой вод…» Поэт, влюбленный в действительность, в земной мир, чувствует себя подавленным величием моря. Оно ему чуждо со своей неразгаданной песнью о чем-то таинственном и темном, лежащем за гранью жизни. Горы и пропасти тоже привлекают его мало. «Они созданы, — говорит он, — не для увеселения человека. Они грозны, страшны». И он обращается с любовью к тихому уголку будничной обломовской природы.

Небо там — в благословенной Обломовке, «ближе жмется к земле, но не с тем, чтобы метать сильнее стрелы, а разве только чтобы обнять ее покрепче, с любовью: оно распростерлось так невысоко над головой, как родительская надежная кровля, чтобы уберечь, кажется, избранный уголок от всяких невзгод… Сердце так и просится {128} спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем. Все сулит там покойную, долговременную жизнь до седины волос и незаметную, сну подобную, смерть».

Вот природа, как ни один из новых поэтов не понимает ее, — природа, лишенная тайны, ограниченная и прекрасная, какой представляли ее древние: декорация для идиллии феокритовских пастухов или, еще лучше, для счастья патриархальных помещиков.

Когда Гончаров видит дикое, не тронутое рукой человека место, ему не по себе, неуютно, он хочет населить нелюдимую природу, украсить ее следами человеческой цивилизации.

Близ Нагасаки смотрит он на пустынные берега Японии: «Вон тот холм, как он ни зелен, ни приютен, но ему чего-то недостает; он должен бы быть увенчан белой колоннадой с портиком или виллой с балконами на все стороны, с парком, с бегущими по отлогостям тропинками. А там, в рытвине, хорошо бы устроить спуск и дорогу к морю, да пристань, у которой шипели бы пароходы и гомозились люди… Здесь бы хорошо быть складочным магазинам, перед которыми теснились бы суда с лесом мачт…»

Вспомните великих романтиков, изгнанников из общества, вроде Байрона или Лермонтова. Природа им казалась прекрасной только тогда, когда она не тронута, не осквернена рукою человека. Конечно, не пожелали бы они складочных магазинов и дыма пароходов в диком, первобытном пейзаже. Они радуются, что в пустыне, внемлющей Богу, не раздается «в торжественный хваленья час лишь человека гордый глас». Для Лермонтова «звуков небес заменить не могли скучные песни земли»; для Гончарова на земле — все, вся его любовь, вся его жизнь. Он не рвется от земли, он крепко привязан к ней и, подобно античным поэтам, видит в ней свою родину; прекрасный, уютный человеческий мир он не согласится отдать за звездные пространства неба, за чуждые тайны природы.

Цельность и крепость души его не надломлены современным недугом. Гончаров рассудком понимает пессимизм. Но в сердце, в плоть и в кровь его не проникла ни одна капля яда. Романтическая грусть Ольги в третьей части «Обломова» так же далека от скорби, разрушающей все радости жизни, как тень летнего облачка далека от байроновской Тьмы, поглотившей мир.

Степень оптимизма писателя лучше всего определяется его отношением к смерти. Гончаров почти не думает о ней. В «Обыкновенной истории» ему пришлось говорить, как умерла мать Александра Адуева. Эта женщина — живой, яркий характер и занимает важное место в романе. Сын присутствует при смерти. А между тем о кончине ее два слова: «она умерла». Ни одной подробности, ни одного ощущения, никакой обстановки! И так Гончаров пишет в эпоху, когда ужас смерти составляет один из преобладающих мотивов литературы.

{129} В счастливой Обломовке смерть — такой же прекрасный обряд, такая же идиллия, как и жизнь. Это, кажется, — та самая «безболезненная, мирная кончина живота», о которой молятся верующие. Адуев, во втором своем периоде — примирения с жизнью, рассуждает так: «Не страшна и смерть — она представляется не пугалом, а прекрасным опытом. И теперь уже в душу веет неведомое спокойствие…»

Обломов умер мгновенно, от апоплексического удара; никто и не видел, как он незаметно перешел в другой мир. Хозяйка «застала его, так же кротко покоящегося на одре смерти, как на ложе сна…» «Что же стало с Обломовым? — спрашивает автор. — Где он? где? На ближайшем кладбище, под скромной урной, покоится тело его между кустов, в затишье. Ветки сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой, да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его». Вот спокойный взгляд на смерть, каким он был в древности, у простых и здоровых людей. Смерть — только вечер жизни, когда легкие тени Элизиума слетают на очи и смежают их для вечного сна.

Александр Адуев, человек еще молодой, но пресыщенный жизнью, входит в старую деревенскую церковь. Тихое вечернее солнце озаряло иконы… Свежий ветерок врывался в окно… Вверху, в куполе, звучно кричали галки, и чирикали воробьи… «В душе Александра пробуждались воспоминания. Он мысленно пробежал свое детство и юношество до поездки в Петербург; вспомнил, как, будучи ребенком, он повторял за матерью слова молитвы, как она твердила ему об ангеле-хранителе… как она, указывая ему на звезды, говорила, что это очи Божьих ангелов, которые смотрят на мир и считают добрые и злые дела людей; как небожители плачут, когда в итоге окажется больше злых, нежели добрых дел. Показывая на синеву дальнего горизонта, она говорила, что это — Сион…»

Вот религия, как она представляется Гончарову, — религия, которая не мучит человека неутолимой жаждой Бога, а ласкает и согревает сердце, как тихое воспоминание детства.

По изумительной *трезвости* взгляда на мир Гончаров приближается к Пушкину. Тургенев опьянен красотой, Достоевский — страданиями людей, Лев Толстой — жаждой истины, и все они созерцают жизнь с особенной точки зрения. Действительность немного искажается, как очертания предметов на взволнованной поверхности воды.

У Гончарова нет опьянения. В его душе жизнь рисуется невозмутимо-ясно, как мельчайшие былинки и далекие звезды отражаются в лесном глубоком роднике, защищенном от ветра. Трезвость, простота и здоровье могучего таланта имеют в себе что-то освежающее. Как бы ни были прекрасны создания других современных писателей, в них почти всегда есть какой-нибудь темный угол, откуда веет на читателя холодом и ужасом. Таких страшных углов {130} нет у Гончарова. Все огромное здание его эпопей озарено ровным светом разумной любви к человеческой жизни.

А между тем он понимает не меньше других ее темную сторону. Наивный романтик Александр Адуев, влюбленный в стилей, луну и Шиллера, свято верующий в любовь, дружбу и бескорыстие людей, приезжает из провинциальной глуши в Петербург. Он влюбляется. Любовь изменяет раз, два… потом изменяет дружба. Бедный романтик не выдерживает, приходит в отчаяние. В эпилоге у бывшего поклонника Шиллера — плешь, почтенное брюшко, начало геморроя, прекрасное жалованье и богатая невеста. «Ты, кажется, идешь по моим следам?» — спрашивает его дядя, чиновник-карьерист. — «Приятно бы, дядюшка!» — Дядя, скрестив руки на груди, смотрел несколько минут с уважением на племянника. — «И карьера, и фортуна! — говорил он почти про себя, любуясь им… — Александр, — гордо, торжественно прибавил он, — ты моя кровь, ты Адуев! Так и быть, обними меня!»

Тот же *трагизм пошлости*, спокойный, будничный трагизм — основная тема «Обломова». Илья Ильич возвращается домой, навеки расставшись с Ольгой. Он убит горем — таким, от которого люди умирают. Любовь, т. е. последняя надежда выкарабкаться из пошлости, исчезла. Он знает, что теперь ему нет спасения от апатии, от лени, от нравственного падения. Он должен погибнуть. Обломов «почти не заметил, как Захар раздел его, стащил сапоги и накинул на него халат.

— Что это? — спросил он только, поглядев на халат.

— Хозяйка сегодня принесла: вымыли и починили халат, — сказал Захар… Обломов, как сел, так и остался в кресле».

Но вот чистый образ Веры. Он стоит так высоко над будничной жизнью, что, конечно, пошлость не посмеет запятнать его.

Но мутная волна захлестнула и Веру, эту гордую весталку, «мерцающую, таинственную ночь», как называет ее Гончаров. Падение, грех сводят Веру с пьедестала. Богиня развенчана.

Пошлость, торжествующая над чистотой сердца, любовью, идеалами, — вот для Гончарова основной трагизм жизни. Другие поэты действуют на читателя смертью, муками, великими страстями героев, он потрясает нас — самодовольной улыбкой начинающего карьериста, халатом Обломова, промокшими ботинками Веры в ту страшную ночь, когда она вернулась от обрыва, от Волохова…

Юмор Грибоедова и Гоголя почти совсем иссяк в русской литературе.

Вместо прежнего смеха у Тургенева, Толстого, Достоевского кое-где слабая улыбка, болезненная, как луч солнца в северную осень; у Щедрина резкий, желчный хохот.

Гончаров в этом случае представляет отрадное исключение. Он первый великий юморист после Гоголя и Грибоедова. Захар, слуга Обломова, навеки останется воплощением крепостного права, {131} всего смешного и жалкого, чем рабство сказывается в людях. Бесконечная вереница слуг — Василиса, Евсей, Анисья, Марина, Егорка, Улита, наконец, сам Обломов — все эти фигуры, не уступающие созданиям Гоголя, озарены высоким комизмом, который дает не меньшее наслаждение, чем идеальная красота.

Гомер в своих описаниях подолгу останавливается с особенною любовью на прозаических подробностях жизни. Он до мельчайших деталей изображает, как его герои и полубоги едят, пьют, принимают ванну, спят, одеваются. Для Гомера нет некрасивого в жизни. Так же наивно и просто, как он говорит о смерти великих мужей, о совете богов, о разрушении Трои, он рассказывает о грязном платье, которое отправилась мыть на речку царская дочь Навзикая с рабынями; он с детским простодушием описывает, как

Начали платья они полоскать и потом, дочиста их  
Вымыв, по взморью на млекоблестящем хряще, наносимом  
На берег плоский морскою волною, их все разостлали.

Такая же античная любовь к будничной стороне жизни, такая же способность одним прикосновением преображать прозу действительности в поэзию и красоту составляет характерную черту Пушкина и Гончарова. Перечтите «Сон Обломова». Еда, чаепитие, заказывание кушаний, болтовня, забавы старосветских помещиков принимают здесь гомеровские идеальные очертания.

Вот как изображается смех этих счастливых людей: «Хохот разлился по всему обществу, проник до передней и до девичьей, объял весь дом, все вспоминают забавный случай, все хохочут долго, дружно, несказанно, как олимпийские боги. Только начнут умолкать, кто-нибудь подхватит опять — и пошло писать». И дальше почти на целой странице описывается этот гомерический хохот. Патриархальные нравы обломовских помещиков до такой степени фантастичны, несовременны и своими эпическими размерами напоминают сказку, что читатель нисколько не удивляется, когда Гончаров прямо из Обломовки переносит его в героическую среду древнерусских сказаний и былин.

Как все это не похоже на легкую, поверхностную манеру, на полунебрежный стиль современных романистов! Кажется, что творец «Обломова» покидает здесь перо и берется за древнюю лиру; он уже не описывает — он воспевает нравы обломовцев, которых недаром приравнивает к «олимпийским богам».

Гончаров описывает комнату Обломова. Мы едва взглянули на героя, не слышали из уст его ни одного слова, но уже знакомы с ним по мельчайшим подробностям обстановки: по этой паутине, фестонами лепящейся около картин, по запыленным зеркалам, по пятнам на коврах, по забытому на диване полотенцу, по тарелке на столе, не убранной от вчерашнего ужина, с солонкой и с обглоданной косточкой, по пыльным и пожелтевшим страницам давно развернутой {132} и давно не читанной книги, по номеру прошлогодней газеты, по чернильнице, из которой, «если обмакнуть в нее перо, вызвалась бы разве только с жужжанием испуганная муха». Окраска характера так сильна, что она кидает свой отблеск на все приближающиеся предметы.

Вот спальня молодой аристократки. «Если книга в богатом переплете оказывалась лежащею на диване, на стула — Надежда Васильевна (старая тетка) ставила ее на полку; если западал слишком вольный луч солнца и играл на хрустале, на зеркале, на серебре, — Анна Васильевна (другая тетка) находила, что глазам больно, молча указывала человеку пальцем на портьеру, и тяжелая, негнущаяся шелковая завеса мерно падала с петли и закрывала свет».

Софья Николаевна Беловодова, «Венера Невы, окруженная крещенским холодом», могла бы не появляться — мы уже чувствуем ее аристократическую чопорность, строгую обрядность жизни по этой тяжелой завесе, падающей на луч солнца, так же как чуется нам лень, апатия, беспорядочность русского барина во вчерашней тарелке Обломова с обглоданной косточкой. Что может быть, по-видимому, значительного и характерного в том, как человек одевает туфли, а между тем Гончаров влагает в эту мелочь столько же содержания, сколько другие поэты в целые события, монологи, катастрофы.

«Когда на душе Обломова было спокойно и тихо, когда жизнь его не трогала и Штольц не звал к деятельности, вставая с постели, он, не глядя, привычным движением попадал ногами прямо в туфли». Но в нем пробудились сомнения, заговорило раскаяние. «Теперь или никогда!», «Быть или не быть!» — рассуждает он. И вот Илья Ильич «приподнялся было с кресла, но не попал сразу ногой в туфлю и сел опять».

Каждый из характеров, созданных Гончаровым, — идеальное обобщение человеческой природы. Скрытая идея поднимает на недостижимую высоту мелкие подробности быта, делает их прекрасными и ценными.

Гончаров показывает нам не только влияние характера на среду, на все мелочи бытовой обстановки, но и обратно — влияние среды на характер.

Он следит, как мягкие степные очертания холмов, как жаркое «румяное» солнце Обломовки отразились на мечтательном, ленивом и кротком характере Ильи Ильича; как сырость, холод и мрак глубоких ледников и рабская должность сказались на нелюдимом, сосредоточенном нраве старой ключницы Улиты, этого полуфантастического крепостного гнома. Он выяснил до неуловимых мелочей влияние такого явления, как крепостное право, на привычки, страсти, идеалы нескольких поколений.

Гончаров разлагает ткань жизни до ее первоначальной клетки, но вместе с тем он обладает могучей способностью творческого {133} синтеза: воображение его создает отдельные миры эпопей и потом соединяет их в стройные системы. Он показывает, что одним и тем же законам добра и зла, любви и ненависти, которые производят в истории перевороты, подчинены и мельчайшие атомы жизни.

«Обыкновенная история» — первое произведение Гончарова — громадный росток, только что пробившийся из земли, еще не окрепший, зеленый, но переполненный свежими соками. Потом на могучем отростке, один за другим, распускаются два великолепных цветка — «Обломов» и «Обрыв». Все три произведения — один эпос, одна жизнь, одно растение. Когда приближаешься к нему, видишь, что по его колоссальным лепесткам рассыпана целая роса едва заметных капель, драгоценных художественных мелочей. И не знаешь, чем больше любоваться — красотой ли всего гигантского растения или же этими мелкими каплями, в которых отражаются солнце, земля и небо.

### II

Помещица Адуева в «Обыкновенной истории», отправляя любимого сына в Петербург, поручает его заботам дяди. Среди прочих наивных просьб о милом Сашеньке она дает наставление петербургскому чиновнику — «Сашенька привык лежать на спине: от этого, сердечный, больно стонет и мечется; вы тихонько разбудите его, да перекрестите: сейчас и пройдет; а летом покрывайте ему рот платочком: он его разевает во сне, а проклятые мухи так туда и лезут под утро». Эта черта любви, соединенной с умственной ограниченностью, сразу определяет характер воспитания Александра. В том же письме, через несколько строк, говорится о крепостном человеке, лакее, молодого барина: «Присмотрите за Евсеем: он смирный и непьющий, да, пожалуй, там, в столице, избалуется — тогда можно и посечь». Растлевающее влияние крепостного права, впитавшееся в кровь и плоть целых поколений, и теплая, расслабляющая атмосфера семейной любви — таковы условия, в которых проходят детские и отроческие годы Александра Адуева, Райского, Обломова.

*Праздность*, сделавшаяся не только привычкой, но возведенная в принцип, в исключительную привилегию людей умных и талантливых, — вот результат этого воспитания.

Александр приехал в Петербург, по собственному признанию, чтобы жить и «пользоваться жизнью», причем «трудиться казалось ему странным». Когда из редакции вернули молодому автору рукопись, он сказал себе: «Нет! если погибло для меня благородное творчество в сфере изящного, так не хочу я и труженичества: в этом судьба меня не переломит!» В работе видит он несомненный признак отсутствия таланта, искры божьей и вдохновения. От подобных взглядов один шаг до обломовского халата. Шаг этот сделан Александром после двух-трех неудач в любви и литературе. «Узкий щегольской фрак, — говорит автор, — он заменил широким халатом {134} домашней работы». «Я стремиться выше не хочу, — рассуждает он с дядей, — я хочу так остаться, как есть… Нашел простых людей, нужды нет, что ограниченных умом, играю с ними в шашки и ужу рыбу — и прекрасно!.. Хочу, чтобы мне не мешали быть в моей темной сфере, не хлопотать ни о чем и быть покойным». Вот целиком обломовская программа жизни. Александр Адуев — это Илья Ильич в молодости, и притом в более ранний период русской жизни. Интересно наблюдать на первообразе Обломова отблеск модных в те времена байронических идей — связь Обломова с героями Лермонтова и Пушкина. «Без малого в восемнадцать лет» Адуев уже «разочарован» и говорит о жизни с пренебрежением, подражая Печорину и Онегину.

Обломов проще: у него нет напускного байронизма и фразерства. В хорошие минуты он глубоко сознает свое нравственное падение. Александр Адуев в эпилоге радуется «фортуне, карьере и богатой невесте»; самодовольная пошлость противнее в нем обломовского сна и апатии.

«Илье Ильичу, — говорит автор, — доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в иную пору плакал над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безымянные страдания и тоску, стремление куда-то вдаль, — туда, вероятно, в тот мир, куда увлекал его, бывало, Штольц. Сладкие слезы потекут по щекам его…» Но вместе с тем у него со слугою происходят такие сцены: как-то Захар имел несчастье, в разговоре о переезде с квартиры, заикнуться, что «другие, мол, не хуже нас, а переезжают», — следовательно, и нам нечего беспокоиться. Илья Ильич страшно рассердился. «Он в низведении себя Захаром до степени других видел нарушение прав своих на исключительное предпочтение Захаром особы барина всем и каждому…»

«Я — “другой”! Да разве я мечусь, разве работаю? мало ем, что ли? худощав или жалок на вид?.. Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава Богу!.. Я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался…»

Как все это примирить с благородными слезами Ильи Ильича, плачущего над бедствиями человечества? Не правдивее ли «безымянных страданий» другие, более конкретные мечты ленивого барина: «Ему видятся все ясные дни, ясные лица без забот и морщин, смеющиеся, круглые, с ярким румянцем, с двойным подбородком и неувядающим аппетитом; будет вечное лето, вечное веселье, сладкая еда да сладкая лень».

Если у него нет ничего искреннего, кроме мечтаний о подобном счастье, к чему лицемерие — «высокие помыслы»? Читатель готов произнести Обломову жестокий и бесповоротный приговор.

Но он переходит к сцене, где Илья Ильич навеки прощается с Ольгой; она говорит ему: «Я любила будущего Обломова! Ты кроток, {135} чист, Илья; ты нежен… как голубь; ты прячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей… да я не такая: мне мало этого, мне нужно чего-то еще, а чего — не знаю! Можешь ли научить меня, сказать — что это такое, чего недостает, дать это все, чтоб я… А нежность, где ее нет! — У Обломова подкосились ноги… Слово было жестоко; оно глубоко уязвило Обломова… Он в ответ улыбнулся как-то жалко, болезненно-стыдливо, как нищий, которого упрекнули его наготой. Он сидел с этой улыбкой бессилия, ослабевший от волнения и обиды; потухший взгляд его ясно говорил: да, я скуден, жалок, нищ, бейте, бейте меня!»

Произнесет ли читатель и теперь над несчастным человеком едва не сорвавшийся с уст приговор? Разве какой-нибудь Штольц, гордый своими совершенствами, возбуждает столько любви и человеческой симпатии, как бедный Илья Ильич?

Райский — воплощение и развитие созерцательной, артистической стороны обломовского типа. Такие мягкие, впечатлительные и ленивые натуры — благодарная почва для художественного дилетантизма. Райский — эстетик, воспитанный в духе сороковых годов. «Равнодушный ко всему на свете, кроме красоты», он «покорялся ей до рабства, был холоден ко всему, где не находил ее, и груб, даже жесток, ко всякому безобразию».

Но несмотря на страстное поклонение красоте, из Райского настоящего художника никогда не выйдет, вследствие той же обломовской лени и привычки жить «на всем готовом». С обычной, несколько циничной манерой Марк Волохов предсказывает Райскому: «Нет, из вас ничего не выйдет, кроме того, что вышло, т. е. очень мало. Много этаких у нас было и есть: все пропали или спились с кругу… Это все неудачники». Бабушка замечает про него: «Ни Богу свечка, ни черту кочерга». Да и сам Райский сознает свою обломовщину: «Я урод… я больной, ненормальный человек, и притом я отжил, испортил, исказил… или нет, не понял своей жизни».

У Райского, как и у Обломова, есть «высокие помыслы» и «слезы о бедствиях человечества», которые тоже находятся в непримиримом противоречии с характером и жизнью дилетанта.

Характер Райского задуман широко и сложно. Настроения его до такой степени изменчивы и прихотливы, что в нем нельзя ни на чем остановиться, ничего предсказать. Он создан весь из тонких переплетенных и запутанных противоречий. Поэту, изобразившему подобный характер, пришлось бороться с такими же трудностями, как живописцу, который задумал бы перенести на полотно радугу: неуловимая нежность тонов, мимолетность, бесчисленность оттенков и отблесков.

При смене двух исторических эпох являются характеры, принадлежащие той и другой, нецельные, раздвоенные. Их убеждения, верования принадлежат новому времени; привычки, темперамент — {136} прошлому. Побеждает в большинстве случаев не разум, а инстинкт; не убеждения, а темперамент; отжившее торжествует над живым, и человек гибнет жертвой этой борьбы. Так гибнет в пошлости Александр Адуев, в апатии — Обломов, в дилетантизме — Райский.

Один из основных мотивов Гончарова — сопоставление с этими праздными, нерешительными характерами личностей деятельных, резких, с твердой до жестокости волей. Волохов сопоставлен с Райским в «Обрыве», Штольц — с Обломовым, дядя — с Александром в «Обыкновенной истории». Как ни отличен чиновник Адуев от нигилиста Волохова и этот последний от аккуратного, добродетельного немца Штольца — у всех троих есть общая черта: рассудок у них преобладает над чувством, расчет — над голосом сердца, практичность — над воображением, способность к действию — над способностью к созерцанию.

Слова, которыми Александр характеризует своего дядю, можно вполне применить и к Штольцу, и даже отчасти к Волохову: «Дядя любит заниматься делом, что советует и мне. “Мы принадлежим к обществу, — говорит он, — которое нуждается в нас”. Занимаясь, он не забывает и себя: дело доставляет деньги, а деньги — комфорт, который он очень любит».

Штольц также весьма дорожит комфортом. В сущности, его буржуазное счастье с Ольгой ничем не лучше «фортуны» чиновника Адуева.

Но ведь и Марк Волохов, несмотря на ожесточенный протест, скорее циник, чем аскет, и он не прочь от удовольствий комфорта — курит с наслаждением дорогие сигары Райского. Волохов прямо объявляет Вере, что материальную сторону любви ставит выше нравственной; в конечном идеале общечеловеческого счастья, за который борется он с такой убежденностью, на первом плане стоят *материальные блага*, тот же комфорт, те же *вкусные сигары барина Райского*, только доступные большему числу людей.

Все замечали, да и сам автор сознается, что немец Штольц — неудачная, выдуманная фигура. Чувствуешь утомление от длинных и холодных разговоров его с Ольгой. Он тем более теряет в наших глазах, что стоит рядом с Обломовым, как автомат рядом с живым человеком. Дядя в «Обыкновенной истории» нарисован тоже несколько прямолинейно и сухо, более искусно, чем художественно. Ярче и живее Марк Волохов. Несмотря на внешнюю грубость и напускной цинизм, в нем есть несомненно привлекательные черты. Он спрашивает Веру с гордостью, на которую имеет отчасти право: «Разве во мне меньше пыла и страсти, нежели в вашем Райском с его поэзией? Только я не умею говорить о ней поэтично, да и не надо…»

Волохов, с простодушным высокомерием, при первом знакомстве с Верой спешит отрекомендовать себя как «новую грядущую силу». Может быть, в современной демократии люди с твердой волей, с рабочей энергией, с практическим умом одержат победу и оттеснят {137} на второй план людей с тонкой художественной организацией, мечтательных и гордых своим бескорыстным взглядом на жизнь. Но как бы ни были велики шансы на победу деятельного типа, есть у него один важный недостаток.

В «Обыкновенной истории» дядя старается утешить племянника, испытывающего неподдельное горе вследствие первых разочарований любви.

«— Что мне делать с Александром? — говорит Адуев жене. — Он там у меня разревелся… Я уж немало убеждал его.

— Только убеждал?

— И убедил: он согласился со мной… Тут, кажется, все, что нужно.

— Кажется, все, а он плачет…

— Я не виноват, я сделал все, чтобы утешить его.

— Что же ты сделал?

— Мало ли?.. и говорил битый час… даже в горле пересохло… всю теорию любви, точно на ладони, так и выложил, и денег предлагал, и ужином, и вином старался…

— А он все плачет?

— Так и ревет! Под конец еще пуще.

— Удивительно! Пусти меня — я попробую».

Она пошла к Александру, «села подле него, посмотрела на него пристально, как только умеют глядеть иногда женщины, потом тихо отерла ему платком глаза и поцеловала в лоб, а он прильнул губами к ее руке… Через час он вышел задумчив, но с улыбкой и уснул первый раз покойно после многих бессонных ночей».

Конечно, и практический Штольц, и Марк Волохов оказались бы в этом случае, подобно умному дяде, в глупом, беспомощном положении и не сумели бы утешить несчастного так, как его утешила простая, *любящая* женщина.

Вот непоправимая слабость этих гордых людей, именующих себя «грядущей новой силой». *У них нет любви*.

Дайте человечеству роскошь знаний, утонченность культуры — все, чем так дорожит Штольц; дайте ему полное равенство материальных благ, справедливое удовлетворение потребностей — все, чего требует Марк Волохов; но если при этом вы откажете в божественной любви, в том братском поцелуе, который один только утешает несчастных, то все дары будут тщетными и люди останутся нищими и одинокими.

Штольц, Марк Волохов, дядя Александра — только разумом понимают преимущество нравственного идеала, как понимают устройство какой-нибудь полезной машины, но сердцем они мало любят людей и не верят в божественную тайну мира — вот почему в их добродетели есть что-то сухое, жестокое и самолюбивое.

Они не поняли великой заповеди: «будьте просты, как дети»; не поняли этих слов, может быть, самых прекрасных, когда-либо на земле произнесенных: «Если имею дар пророчества и знаю все {138} тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, то я — ничто. И если раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том пользы»[[25]](#endnote-17).

### III

Однажды бабушка, делая с Райским городские визиты, завезла его по дороге к старичкам Молочковым: «Вот пример всякому, — заметила она, — прожили век — как будто проспали. Ни детей у них нет, ни родных. Дремлют, да живут». Далее автор с нежностью говорит уже от себя: «Какие добрые, тихие, задумчивые, хорошенькие старички! Оба такие чистенькие, так свежо одеты; он выбрит, она в седых буклях, так тихо говорят, так любовно смотрят друг на друга, и так им хорошо в темных прохладных комнатах с опущенными шторами. И в жизни, должно быть, хорошо!»

Вся эта картина озарена лучом тихой поэзии. Забываешь судить старичков за пустую, ленивую жизнь и только наслаждаешься угасающим отблеском далекого прошлого.

Есть два типа писателей: одни, как Лермонтов, Байрон, Достоевский, с жадностью и тревогой смотрят вперед, не могут ни на чем остановиться, идут к неизведанному, не любят и не знают прошлого, стремятся уловить еще несознанные чувства, горят, волнуются, негодуют и умирают, непримиримые.

Другие, как Вальтер Скотт и Гончаров, смотрят с благодарностью назад; подолгу и с любовью останавливаются на стройных и завершенных формах действительности, предпочитают прошлое — будущему, известное — неизведанному, тихие глубины жизни — взволнованной поверхности, любуются, как на высотах меркнут последние лучи заката, и жалеют угасшего дня.

Они принимают *поэзию прошлого*.

В *прошлом* находится для Гончарова источник света, озаряющего созданные им характеры. Чем ближе к свету, тем они ярче. Бессмертные образы — бабушка, Марфинька, крепостная дворня, хозяйка Обломова, мать Адуева — все эти люди прошлого, совсем или почти совсем не тронутые современностью. В переходных типах, как в Райском, в Александре Адуеве, все-таки ярче сторона, обращенная к свету, т. е. к прошлому, к воспитанию, воспоминаниям детства, к родной деревне.

Современность представляется Гончарову серым и дождливым петербургским утром; от нее веет холодом; в ее тусклом свете потухают все краски поэзии и являются мертвые, нехудожественны фигуры — Штольц в «Обломове», дядя в «Обыкновенной истории», Тушин в «Обрыве».

Люди будущего кажутся призраками в сравнении с живыми людьми прошлого.

{139} В истории бывают периоды, когда жизнь на время устает творить, отдыхает и наслаждается законченными формами. Люди не ищут, не критикуют, свято верят в авторитет и по-своему счастливы. Даже человеку, отрицавшему все авторитеты и верования прошлого, — Райскому «нравилась эта простота форм жизни, эта определенная рама, в которой приютился человек». Норма существования была «готова и преподана родителями, а те приняли ее, тоже готовую, от дедушки, а дедушка от прадедушки с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты».

Бабушка — представительница патриархального быта — говорит языком преданий, сыплет пословицы, готовые сентенции старой мудрости, и весь наружный обряд жизни исполняется у нее по «затверженным правилам». Горизонт ее весьма ограничен: «Он кончается, с одной стороны, полями, с другой — Волгой и ее горами, с третьей — городом, а с четвертой — дорогой в мир, до которого ей дела нет». Зато, несмотря на старость, какое здоровье, какая крепость духа! «Всякий день был для нее как будто новым, свежим цветком, от которого на завтра она ожидала плодов».

Огражденная преданиями, покорная традициям, жизнь прошлого текла светло и мирно в глубоком, вековом русле. Она была ближе к природе и потому здоровее и проще, чем наша жизнь. К такому выводу приходит Райский, наблюдая нравы и быт в имении бабушки. «Здесь не было ни в ком претензии казаться чем-нибудь другим, лучше, выше, умнее, нравственнее, а между тем, на самом деле, оно было выше, нравственнее, нежели казалось, и едва ли не умнее. Там, в куче людей с развитыми понятиями, бьются из того, чтобы быть проще, и не умеют; здесь, не думая о том, все просты, никто не лез из кожи подделаться под простоту».

Но вот для полноты картины маленький уголок оборотной стороны: «Захар, как, бывало, нянька, напяливает ему (т. е. барину Обломову) чулки, надевает башмаки, а Илюша, уже четырнадцатилетний мальчик, только и знает, что подставляет ему, лежа, то ту, то другую ногу; а чуть что покажется ему не так, то он поддает Захарке ногой в нос».

И все-таки, — признается Гончаров, — «мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют ее!»

Великий художник лучше и глубже сатирика чувствует своей совестью *ложь* и *безобразие прошлого*, но ненависть не ослепляет его: он видит и красоту, и поэзию прошлого.

Грациозный образ Марфиньки — самое идеальное и нежное воплощение всего, что было хорошего в старой помещичьей жизни. Марфинька живет в родной обстановке так же привольно и радостно, как птица в воздухе, рыба в воде: ей ничего больше не надо. Это — полная счастливая гармония с окружающей природой, не нарушенная ни одним ложным звуком. «Чего не знаешь, — с наивностью {140} признается Марфинька, — так и не хочется. Вот Верочка, той все скучно: она часто грустит, сидит как каменная, все ей будто чужое здесь! Ей бы надо куда-нибудь уехать, она не здешняя. А я — ах, как мне здесь хорошо: в поле, с цветами, с птицами, как дышится легко! Как весело, когда съедутся знакомые!.. Нет, нет, я здешняя, я вся вот из этого песочку, из этой травки! не хочу никуда». Жизнь так прекрасна, что люди, несмотря на все усилия, даже рабством не могли ее испортить, и сквозь «обломовщину», сквозь крепостное право пробивается она, чистая и вольная. Пусть Марфинька кажется нам неразвитой, глупенькой девочкой; пусть читает только такие романы, которые кончаются свадьбой, запирает лакомства в особенный шкафчик, — зато какой поэзией, счастьем и добротой веет на нас от этого сердца. Все новейшие идеи Райского отскакивают от нее. Но разве она не исполняет того, что умнее всех этих идей, — великую заповедь любви? Она девкам дает старые платья… К слепому старику носит чего-нибудь лакомого поесть или дает немного денег. Знает всех баб, даже ребятишек по именам, последним покупает башмаки, шьет рубашонки. Она любит детей, любит жизнь вокруг себя. Ее нежная женственная симпатия простирается еще дальше, за пределы человеческого мира, на всю природу, на цветы, деревья, животных…

Люди больших городов, суетной жизни, оторванные от природы, никогда не знавшие патриархального очага, едва ли могут даже представить себе всю силу этой первобытной, физической и вместе с тем сердечной любви к родной земле. Они похожи на цветы, лишенные корней, перенесенные из леса в комнату. Марфинька — это цветок, растущий на воле, пустивший корни глубоко в родную землю.

Характер бабушки — одно из лучших созданий Гончарова.

Несмотря на старость, в ней столько же здоровья, счастья и бодрости, сколько и в Марфиньке. «Видно, что ей живется крепко, хорошо; что она если и борется, то не дает одолевать себя жизни, а сама одолевает жизнь и тратит силы в этой борьбе скупо… Голос у нее не так звонок, как прежде, да ходит она теперь с тростью, но не гордится, не жалуется на недуги. Так же она без чепца, так же острижена коротко, и тот же, блещущий здоровьем и добротой, взгляд озаряет все лицо, не только лицо, всю ее фигуру». Автор не думает идеализировать бабушку: он не скрывает, что иногда она может быть деспотом. Малейшее сомнение в законности крепостного права в ее глазах — нелепость. «Просить своих подчиненных бабушка не могла, это было не в ее феодальной натуре. “Человек”, лакей, слуга, девка — все это навсегда, несмотря ни на что, оставалось для нее “человеком”, лакеем, слугой и девкой». «Различия между “людьми” и господами никогда и ничто не могло истребить. Она была в меру строга, в меру снисходительна, человеколюбива, но все в размерах барских понятий». А круг феодальных понятий весьма ограничен. «Борюшка, ты не огорчай бабушку, — упрашивает {141} она племянника, — дай дожить ей до такой радости, чтоб увидеть тебя в гвардейском мундире: молодцом приезжай сюда… да женись на богатой…»

Но предрассудки и ограниченность поверхностны: это кора старого могучего дерева, под которой свежие соки; вот почему такие зеленые листья на столетнем дереве.

Когда того требует долг, бабушка стряхивает с себя все предрассудки, и героическая сила ее простой души напоминает нам, в самом деле, тех древних женщин, с которыми сравнивает ее Гончаров. Впрочем, трудно сказать, чего больше в ее сердце — силы или нежности. После падения Веры бабушка решила признаться ей в собственном молодом грехе, чтобы облегчить неопытную совесть. «Надо! Он велит смириться, — говорила старуха, указывая на небо, — просить у внучки прощенья. Прости меня, Вера, прежде ты: тогда и я могу простить тебя… Напрасно я хотела обойти тайну, умереть с ней… Я погубила тебя своим грехом…» И бабушка признается, что в молодости тоже любила не безгрешной любовью, что на совести у нее падение, как у Веры. Сострадание одно только могло сломить непобедимую гордость бабушки, и нам почти страшно, когда мы видим эту величавую старуху униженной, смиренной и робко молящей у ног любимой внучки. Вера спасена признанием, она в первый раз после болезни тихо уснула. «Милосердуй над ней, — молилась бабушка, — и если не исполнилась еще мера гнева твоего, отведи его от нее и ударь опять в мою седую голову».

Вот, какую параллель проводит Райский между собой и бабушкой, т. е. между переходным раздвоенным типом современности и законченным характером прошлого: «Я бьюсь, — размышляет он, — чтобы быть добрым: бабушка не подумала об этом никогда, а гуманна и добра. Я недоверчив, холоден к людям и горяч только к созданиям своей фантазии — бабушка горяча к ближнему и верит во все. Я вижу, где обман; знаю, что все — иллюзия, и не могу ни к чему привязаться, не нахожу ни в чем примирения — бабушка не подозревает обмана ни в чем и ни в ком, кроме купцов, и любовь ее, снисхождение, доброта покоятся на теплом доверии к добру и к людям. Если я бываю снисходителен, так это из холодного сознания принципа, у бабушки весь принцип в чувстве, в симпатии, в ее натуре. Я ничего не делаю, она весь век трудится».

Поэзия прошлого началась еще там — в голубином, кротком сердце Обломова; она сделалась благоуханной и девственно-нежной в Марфиньке, высокой и величавой в бабушке, и, наконец, поэзия прошлого слилась с *поэзией вечного* в образе Веры.

«Что за нежное, неуловимое создание! — думает Райский про Веру. — Какая противоположность с сестрой: та — луч, тело и свет; эта вся — мерцание и тайна, как ночь, полная мглы и искр, прелести и чудес». Красоту ее он называет «язвительной». Ему «блестит в глаза эта сияющая, таинственная ночь опасной безотрадной красотой».

{142} Марфинька робко и беззаботно подчиняется традициям прошлого; Вера судит, выбирает из прошлого то, что кажется ей *вечным*, и тогда только принимает его в свою душу, но все-таки остается свободной и гордой.

Она любит Марка Волохова как человека, но чувствует себя умственно равной ему, если не выше, и смотрит на его теории о новом устройстве общества так же независимо и смело, как на верования бабушки. Она сознает, что в учении Волохова есть какая-то сила и правда, но вместе с тем понимает его *односторонность* и *жестокость*.

Вот как относится она к этому учению: «Дело пока ограничивается беспощадным отрицанием всего, во что верит, что любит и на что надеется живущее большинство. Марк клеймил это враждой и презрением, но Вера сама многого не признает в старом свете. Она и без него видит и знает болезни: ей нужно знать, где Америка». А он «показывает ей только ряд могил, готовых поглотить все, чем жило общество до сих пор… Он, во имя истины, развенчал человека в один животный организм, отнявши у него другую, неживотную сторону. В чувствах видел только ряд кратковременных встреч и грубых наслаждений, обнажая их даже от всяких иллюзий, составляющих роскошь человека, в которой отказано животному».

Вот с чем Вера никогда не примирится: она берет из прошлого, из Евангелия, из собственного сердца вечный идеал любви, противопоставляя его беспощадному отрицанию Марка. А для Марка остается непонятным, откуда у этой неопытной девушки такая сила, перед которой, даже отрицая ее, он не может не склонить головы.

Она пожертвует счастьем, любовью, жизнью, но не отступит ни на йоту от заветной веры, потому что эта вера — вся ее душа.

Она верит в божественное начало человеческой совести — Марк не верит в него или старается не верить.

И они должны разойтись, не вследствие случайного падения Веры, а потому, что в самой основе их жизни нет ничего общего. «Живите вашей жизнью, Марк, — говорит она Волохову, — я не могу — у нее нет корня…» — «Ваши корни подгнили давно, Вера!..» — «Что делать, Боже мой! — восклицает она к отчаянии. — Он не верит, не идет! Как вразумить вас?»

Трагизм ее положения заключается в том, что она не принадлежит всецело ни прошлому, ни настоящему. Она стоит между ними и не хочет примирить их, и жаждет несозданного будущего.

Перед бабушкой она искренно готова защищать Волохова, перед Волоховым — бабушку. Если бы она могла соединить новую правду Марка с тем вечным, чем она дорожит в прошлом человечества!

Но ни бабушка, ни Волохов не понимают ее, и она знает, что они никогда не поймут. Вот почему она такая скрытная и нелюдимая, несмотря на всю бездну любви, заключенную в ее сердце.

{143} В «Обрыве» есть одна сцена: Вера, только что простившись с Марком после долгого, мучительного и бесплодного спора, уходит от него, чувствуя себя, как всегда, одинокой и непонятой. «Правда и свет, сказал он, — думала она, идучи, — где же вы? Там ли, где он говорит, куда влечет меня… сердце? И сердце ли это? Или правда здесь?.. — говорила она, выходя в поле и подходя к часовне». В этой часовне была икона Спасителя древней византийской работы с непонятными, добрыми и, вместе с тем, строгими очами. Ни разу, возвращаясь со свидания с Марком, не могла Вера пройти мимо нее без молитвы или тайного смущения. И теперь «молча, глубоко глядела она в смотрящий на нее задумчивый взор образа.

— Ужели он не поймет этого никогда и не воротится — ни сюда… к этой вечной правде… ни ко мне: к правде моей любви? — шептали ее губы. — Никогда! Какое ужасное слово!»

Эта сцена поднимает читателя на такую высоту, с которой невольно начинаешь смотреть на Веру как на воплощение души человека.

Ведь и она, как Вера, стоит в нерешимости и скорби между двумя безднами. Куда идти? Марк велит разрушить наукой и разумом божественные верования сердца и за них обещает великое счастье на земле. А добрый, таинственный взор Спасителя зовет к себе, к вечному, неземному, к небесной любви…

# Майков[\*](#_e08)

### I

Древняя семья Майковых дала России много замечательных людей, послуживших родине на самых различных поприщах. Еще в XV столетии известен один из предков поэта — подвижник Нил Сорский, — тоже своего рода поэт, возлюбивший тишину «пустынного жития» среди, белозерских лесов. Другой, позднейший предок, в 1775 году способствовал постройке первого русского театра. Василий Иванович Майков в екатерининское время был известным писателем; отец поэта — даровитым живописцем. Брат Валериан, рано умерший, успел произвести впечатление в литературных кружках 40‑х годов своими критическими статьями. Другие братья — тоже более или менее замечательные деятели в литературе или науке. В России немного найдется таких семей.

{144} Отец поэта был истинным художником не только по таланту, но и по жизни. Вот как описывает И. А. Гончаров, близкий друг дома, преподававший Аполлону Николаевичу литературу, эту оригинальную семью: «Он (т. е. отец поэта) жил, как живут, или если теперь не живут так, то как живали артисты, думая больше всего об искусстве, любя его, занимаясь им и почти ничем другим. Дом его кипел жизнью, людьми, приносившими сюда неистощимое содержание из сферы мысли, науки, искусств. Молодые ученые, музыканты, живописцы, многие литераторы из круга 30‑х и 40‑х годов — все толпились в необширных, неблестящих, но приютных залах его квартиры, и все, вместе с хозяевами, составляли какую-то братскую семью или школу, где все учились друг у друга… Старик Майков радовался до слез всякому успеху и всех, не говоря уже о друзьях, в сфере интеллектуального или артистического труда, всякому движению вперед во всем, что доступно было его уму и образованию. Трудно полнее и безупречнее, чище прожить жизнь…» (А. Н. Майков, биогр. очерк Златковского, 1888).

Все детство (род. в Москве 23 мая 1821 г.) Майков провел в имении отца, в сельце Никольском, близ Троицко-Сергиевской лавры, а также в имении бабушки, среди деревенской природы и семейно-патриархального быта старинных помещиков. Кончив университет и уж издав первую книжку стихотворений (1842), восторженно встреченную Белинским, Майков отправился в Италию; он прожил там два года. Впечатления классической страны, вместе с врожденным темпераментом и влиянием окружающей среды, навеки решили судьбу его молодой музы. Она влюбилась в свою старшую сестру — строгую музу Греции и Рима; не подражала ей, но прониклась ее духом, познала себя в ней и сплела венок из собственных цветов, только собранных на той же прекрасной земле, которая возрастила лучшие цветы древней музы.

Жизнь Майкова — светлая и тихая жизнь артиста, как будто не наших времен. Большинство поэтов в юности должно преодолевать сопротивление семьи, родных и близких, считающих поэзию пустым, непрактичным занятием, аристократическою забавою. Судьба сделала жизненный путь Майкова ровным и светлым. Ни борьбы, ни страстей, ни бури, ни врагов, ни гонений. Путешествия, книги, памятники древности, рыбная ловля, стихи, мирные семейные радости, и над всей этой жизнью, как ясный закат, мерцание не бурной, но долговечной славы — такая счастливая доля достается немногим баловням судьбы, особенно в наше время и в нашем отечестве.

Но люди устроены так, что не могут переносить безнаказанно ни слишком большого счастья, ни слишком большого страдания. Счастье сделало Майкова односторонним. Он уединился в нем — в своем вечно светлом художественном Элизиуме, и был навеки отторгнут от современной жизни. Впрочем, это недостаток, — {145} а в известном отношении и достоинство, — всей его сверстников — жрецов чистого искусства, идеалистов 40‑х годов, пронесших знамя своего художественного исповедания сквозь гонения 60‑х годов и теперь, на склоне дней, увенчанных лаврами. Таковы они все трое — Майков, Фет, Полонский. Это совершенно особое поэтическое поколение, связанное единством творческого принципа, общею силою и общей ограниченностью.

Как лирики, как певцы природы, идеальной любви, тихих радостей, наслаждения искусством и красотою — они неподражаемы. Они довели форму до последней степени внешнего совершенства, хотя при этом, отчасти, нарушили пушкинскую простоту и реализм и в менее удачных произведениях впали в виртуозность, изысканность, преобладание красоты формы над значительностью содержания. Майков сам чудесно обрисовал все это поэтическое поколение в следующем отрывке:

Тому уж больше чем полвека,  
На разных русских широтах,  
Три мальчика, в своих мечтах  
За высший жребий человека  
Считая чудный дар стихов,  
Им предались невозвратимо…  
Им рано старых мастеров,  
Поэтов Греции и Рима,  
Далось почуять красоты;  
Бывало, нежный луч Авроры  
Раскрытых книг осветит горы,  
Румяня ветхие листы, —  
Они сидят, ловя намеки,  
И их восторг растет, растет,  
По мере той, как труд идет,  
И сквозь разобранные строки  
Чудесный образ восстает.  
И старики с своих высот  
На них, казалося, взирали  
И улыбались меж собой,  
И их улыбкой ободряли…  
Те трое были… милый мой,  
Ты понял? — Фет и мы с тобой[[26]](#endnote-18).

### II

В молодости Майков занимался живописью и бросил ее только вследствие природного недостатка — крайней близорукости. И в поэзии он остался живописцем, неподражаемым пластиком. У него нет образа, который не мог бы быть изображен на полотне или даже высечен в мрамор. Не по духу и объему творчества, а по своеобразным приемам он отличался от своих ближайших {146} сверстников — Фета и Полонского. Для тех мир является призраком, таинственным, мерцающим, символом бесконечного. Майкову природа представляется, как древним, как его собрату в области прозы — Гончарову, прекрасным, но *ограниченным* и вполне определенным предметом искусства. Фет и Полонский — поэты-мистики, Майков — только поэт-пластик. Для него природа — не тайна, а наставница художника; «прислушиваясь душой к шептанью тростников, говору дубравы», он учится проникать в божественные тайны не самой природы, а только «гармонии стиха». В музыке лесов ему слышатся не голоса непостижимых стихийных сил, а — «размерные октавы».

Этим отличием взгляда на природу определяется и отличие Майкова от Фета и Полонского в самой форме. У последних двух в стихе есть что-то близкое к музыке, неуловимое и неопределенное. Стих Майкова — точный снимок с впечатления; он дает ни больше, ни меньше, а ровно столько же, как природа. Когда Майков передает звук, Фет и Полонский передают трепетное эхо звука; когда Майков изображает ясный свет, Фет и Полонский изображают отражение света на поверхности волны. Если Майков дает нам один из своих глубоких эпитетов, как, например, «золотые берега Неаполя», «орел широкобежный», «редкий тростник», — он не возбуждает никаких дум, сразу исчерпывает все впечатление, и мы радуемся тому, что больше уже некуда идти, что мысль наша скована и ограничена красотою эпитета, что больше нечего сказать о предмете. Эпитеты Фета и Полонского заставляют нас думать, искать, тревожат, долго-долго вибрируют в нашем слухе, как задетые напряженные струны, пробуждают в душе ряд отголосков, настроений, музыкальных веяний, переливаются тысячами оттенков, пока совсем не замрут, — и вспомнить их уже невозможно.

Для Фета и Полонского светит влажное туманное солнце, а под его лучами все резкие очертания предметов расплываются; звуки становятся глухими и таинственными, краски — тусклыми и нежными.

Солнце Майкова — это вечное солнце Эллады и Рима; оно сияет в сухом и прозрачном воздухе каменистой южной страны: резкие тени и ослепительные пятна света, контуры всех предметов определенны и точны до последних мелочей, краски без оттенков и полутонов достигают крайнего напряжения, звуки раздаются звонко и отрывисто, ни гипербол, ни музыкальной неопределенности, ни эха, ни колебаний света, ни сумерек. Стих Майкова изумительной точностью, чувством меры и неподражаемой пластикой напоминает античных поэтов.

Впрочем, Майков — истинный классик, не только по форме, но и по содержанию.

Если понимать классицизм как известную историческую эпоху, то, конечно, его поэтические образы и формы для нас — {147} невозвратное прошлое, и нет ни малейшего основания стремиться к ним. Зачем употреблять образы мифологических богов, в которых никто не верит? В этом смысле подражания древним всегда должны казаться фальшивыми и холодными. Подражание, например, китайскому или японскому стилю может быть предметом изящного ремесла, но отнюдь не высшего художественного творчества. В подделке под что-нибудь, что было когда-то живым, а теперь превратилось в прах, всегда заключается ложь.

Но почему же каждый чувствует, что подражания древним — такие, какие встречаются у Гете, Шиллера, Пушкина, Мея, Майкова, не похожи на искусственные подделки, что они столь же искренни и правдивы, как произведения на темы из живой действительности?

Это объясняется тем, что классицизм умер как известный *исторический* момент, но как момент *психологический* — он до сих пор имеет большое значение.

Античный мир в самых совершенных художественных образах воплотил ту нравственную систему, в которой земное счастье является крайним пределом желаний. Христианство протестовало против античной нравственности: оно противопоставляло земному счастью — счастье неземное и бесконечное, устремило волю человека за пределы видимого мира, за границу явлений. Спор христианской и античной нравственности до сих пор еще нельзя считать законченным. Классический взгляд на земное счастье как на крайний предел человеческих стремлений возобновляется в позитивизме, в утилитаранской нравственности. Тот же самый протест, с которым первые христиане выступили против античного мира, повторяется в требованиях противников позитивной нравственности, в их желании найти основу для долга не в одном стремлении к временному счастью.

Пока в душе людей будут бороться эти два нравственных идеала, пока люди будут с тоской и недоумением спрашивать себя, на чем же им, наконец, успокоиться — на земном счастии или же на том, чего не может дать земля, — до тех пор красота классической древности, как совершенное воплощение одной из этих точек зрения, будет сохранять свое обаяние. Древние люди тоже своего рода позитивисты, только озаренные отблеском поэзии, которые гораздо лучше современных позитивистов умели жить исключительно для земного счастья и умирать так, как будто, кроме земной жизни, ничего нет и быть не может:

И на коленях девы милой  
Я с напряженной жизни силой  
В последний раз упьюсь душой,  
Дыханьем трав, и морем спящим,  
И солнцем, в волны заходящим,  
И Пирры ясной красотой!..  
{148} Когда ж пресыщусь до избытка,  
Она смертельного напитка,  
Умильно улыбаясь, мне,  
Сама не зная, даст в вине,  
И я умру шутя, чуть слышно,  
Как истый мудрый сибарит,  
Который, трапезою пышной  
Насытив тонкий аппетит,  
Средь ароматов мирно спит.

Так говорит эпикуреец Люций в «Трех смертях» Майкова. Ни один из современных поэтов не выражал изящного материализма древних так смело и вдохновенно. Майков проникает в глубину не только античной любви и жизни, но и того, что для современных людей еще менее доступно, — в глубину античного отношения к смерти:

С зеленеющих полей  
В область бледную теней  
Залетела раз Психея,  
На отживших вдруг повея  
Жизнью, счастьем и теплом.  
Тени вкруг ее толпятся —  
Одного они боятся,  
Чтобы солнце к ним лучом  
В вечный сумрак не запало,  
Чтоб она не увидала  
И от них бы в тот же час  
В светлый луч не унеслась.  
 *(«Два мира».)*

Что может быть грациознее светлого образа Психеи на фоне древнего Аида? Вся эта трогательная песенка проникнута несовременной, но близкой нам грустью. С таким унынием и тихой покорностью должен относиться к смерти человек, видящий в ней только уничтожение, но не восстающий против этого уничтожения и лишь опечаленный краткостью земного счастья. Тени Аида и после смерти не видели ничего отраднее солнца и тоскуют о прекрасной земле.

Что бы Майков ни говорил о христианстве, как бы ни старался признать рассудком его истины, здесь, и только здесь, мы имеем искренний взгляд нашего поэта на загробный мир. Это тонкий поэтический материализм художника, влюбленного в красоту *плоти* и равнодушного ко всему остальному. Замечательно, что поэт, пользуясь даже образами христианской мифологии, сохраняет все то же античное настроение:

Больное, тихое дитя  
Сидит на береге, следя  
Большими умными глазами  
{149} За золотыми облаками…  
Вкруг берег пуст — скала, песок…  
Тростник, накиданный волною,  
В поморье тянется каймою…  
И так покой кругом глубок,  
Так тих ребенок, что садится  
Вблизи его на тростнике,  
Играя, птичка; на песке  
По мели рыбка серебрится…  
К ним взор порою обратя,  
Так улыбается дитя,  
Глядит на них с таким участьем  
И так сияет кротким счастьем,  
Что если бледный промелькнет  
Он на земле, как гость залетный,  
И скоро в небе в сонм бесплотный  
Господних ангелов войдет, —  
То там, меж них, воспоминая  
Свой берег дикий и пустой, —  
«Прекрасна — скажет — жизнь земная!  
Богат и весел край земной!»[[27]](#endnote-19)

Не страдавшей и не плакавшей музе поэта, как этому наивному ребенку, жизнь тоже представляется прекрасной, край земной — богатым и веселым. Он был счастлив на земле, он привязался к ней, и среди ангелов он, может быть, пожалеет о прошлом, совсем как жалеют о сладостном свете земного дня языческие тени Аида. Разные мифологии, но настроение поэта одно и то же. Он и в христианстве остается бессознательным язычником.

В одном антологическом стихотворении[[28]](#endnote-20) Майков рассказывает, как печальный Мениск, престарелый рыбак, схоронил своего утонувшего сына «на мысе диком, увенчанном бедной осокой». «Оплакавши сына, отец под развесистой ивой могилу ему ископал и, накрыв ее камнем, плетеную вершу из ивы над нею повесил — угрюмой их бедности памятник скудный!» Удивляешься, когда поэт-волшебник оживляет прекрасную, блестящую сторону античной жизни, но еще гораздо более удивительно, когда проникает он в сумрак народной души. Вся эта пьеса похожа на трогательную песню какого-нибудь крестьянина. Античный мир раскрывается с новой, никому не известной, стороны. В приведенном стихотворении нет и следа того, что мы привыкли видеть в классической поэзии. Маленький рассказ о рыбаке Мениске дышит строгой простотой и реализмом; краски бедные, серые, которые напоминают, что и на юге, и в древней Греции, бывали свои унылые, будничные дни. Есть тайна в этих десяти строках: их нельзя прочесть, не почувствовав себя растроганным до глубины {150} души. Эта любовь бедного темного человека, его безропотное горе переданы Майковым с великим, спокойным чувством, до которого возвышались только редкие народные поэты.

Некрасов и Майков — можно ли найти два более противоположных темперамента? Но на одно мгновение всех объединяющая поэзия сблизила их в участии к простому горю людей. С известной высоты не все ли равно — описывать горе русского мужика, которого вчера еще я видел, или не менее трогательное горе бедного престарелого рыбака Мениска, умершего за несколько тысячелетий? Как долго и ожесточенно спорили критики о чистом и тенденциозном искусстве — каким ничтожным кажется схоластический спор при первом веянии живой любви, живой прелести! Критики — всегда враги, поэты — всегда друзья и стремятся разными путями к одной цели.

В день сбиранья винограда,  
В дверь отворенного сада  
 Мы на праздник Вакха шли  
И — любимца Купидона —  
Старика Анакреона  
 На руках с собой несли;  
Много юношей нас было,  
Бодрых, смелых, каждый с милой,  
 Каждый бойкий на язык;  
Но — вино сверкнуло в чашах —  
Мы глядим — красавиц наших  
 Всех привлек к себе старик!..  
Дряхлый, пьяный, весь разбитый,  
Череп, розами покрытый, —  
 Чем им головы вскружил?  
А они нам хором пели,  
Что любить мы не умели,  
 Как когда-то он любил!  
 *(«Анакреон».)*

В стихотворениях «Юношам», «Алкивиад», «Претор» — тот же удивительный дар прозрения, который, открыв Майкову простое горе в классической древности, дает ему возможность проникнуть в еще более недоступную интимную сторону отжившей цивилизации — в ее смех и юмор. Нет ничего мимолетнее, неуловимее смеха. Когда от мраморных мавзолеев, от великих подвигов остались одни обломки и полустертые надписи, что же могло остаться от звуков смеха, умолкших двадцать веков тому назад? Но такова чудотворная сила поэта. По одному его слову древность восстает из гроба, из могильной пыли, и художник заставляет ее плакать и смеяться.

Как ты мил в венке лавровом,  
Толстопузый претор мой,  
{151} С этой лысой головой  
И с лицом своим багровым…  
С своего ты смотришь ложа,  
Как под гусли пляшет скиф,  
Выбивая дробь ногами,  
Вниз потупя мутный взгляд  
И подергивая в лад  
И руками, и плечами.  
Вижу я: ты выбивать  
Сам готов бы дробь под стать,  
Так и рвется дух твой пылкий!  
Покрывало теребя,  
Ходят ноги у тебя,  
И качаются носилки  
На плечах рабов твоих,  
Как корабль средь волн морских.  
 *(«Претор».)*

Это — шутка, но такая шутка, которою поэт сразу уничтожил тысячелетия между вами и солнечной пыльной улицей древнего Рима; это — безделка, но она высечена из мрамора, и каждая крупинка белоснежного паросского камня насквозь пропитана солнцем Рима, искрится, живет и дышит.

Рим все собой объединил,  
Как в человеке разум: миру  
Законы дал и все скрепил.  
Находят временные тучи,  
Но разум бодрствует могучий,  
Не никнет дух…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Единство в мире водворилось!  
Центр — кесарь. От него прошли  
Лучи во все концы земли,  
И где прошли — там появились  
Торговля, тога, цирк и суд,  
И вековечные бегут  
В пустынях — римские дороги!  
 *(«Два мира».)*

Майков понимает не только повседневную сторону жизни древних, не только их будничное горе и будничный смех, но и величавую поэзию римской гражданственности. Он проник (как это видно из великолепных монологов римлянина Деция в «Двух мирах») в самую сущность объединяющей идеи, послужившей цементом для колоссального государства. Стих Майкова, в других местах такой нежный, гибкий и женственный, приобретает в речах старых римлян (например, Сенеки в «Трех смертях», Деция) {152} грандиозный пафос и металлическую звонкость латинских поэтов. Если бы некоторые хвалы Майкова величию Rei Publicae[[29]](#footnote-11) были прочтены две тысячи лет тому назад на латинском языке перед народом или сенатом, римляне поняли бы нашего поэта и квириты в восхищении присудили бы ему лавровый венок.

Несомненно, лучшее произведение Майкова — лирическая драма «Три смерти». Она стоит особняком не только среди его произведений, но и вообще в русской поэзии. Ни раньше, ни после поэт не достигал такой высоты творчества. Эта драма — самая классическая из его вещей и вместе с тем самая современная. Поэт извлек из античного мира все, что в нем есть общечеловеческого, понятного всем народам и всем векам. После Пушкина никто еще не писал на русском языке такими неподражаемо прекрасными стихами. Поэт подымает нас на неизмеримую высоту философского созерцания, а между тем в его драме нет и следа того рассудочного элемента, который часто портит слишком умные произведения. Драма проникнута огнем лиризма. С нами говорят не философские манекены, а живые люди.

Великая тема произведения — борьба человеческого духа с ужасом смерти, и борьба самая страшная и героическая — вне всех твердынь религиозных догматов и преданий. Как воины, которые вышли из стен крепости и вступили с врагом в рукопашный бой, эти три человека — эпикуреец Люций, философ Сенека и поэт Лукан борются лицом к лицу со смертью, опираясь только на силу собственного духа, не прибегая к защите религиозных верований. После мучительной агонии все трое выходят победителями: эпикуреец побеждает смерть насмешкой, философ — мудростью, поэт — вдохновением.

Вот жизнь моя! и что ж? ужель  
Вдруг умереть? и это — цель  
Трудов, великих начинаний!..  
Победный лавр, венец желаний!..  
О боги! нет! не может быть!  
Нет! жить, я чувствую, я буду!  
Хоть чудом — о, я верю чуду!  
Но должен я и — буду жить!

И вдруг от безумного страха смерти и безумной жажды жизни Лукан сразу переходит к величайшему презрению, когда он слышит о подвиге рабыни Эпихариды, презревшей жизнь:

Простите ж, пышные мечтанья!  
Осуществить я вас не мог!  
О, умираю я, как бог,  
Средь начатого мирознанья!

{153} Вот великое трагическое движение, на которое способны только очень сильные поэты! Как ни различны по своим миросозерцаниям эпикуреец, философ и поэт, как ни противоположны их отношения к смерти, — одна характерная черта, одно чувство соединяет их. Все трое умирают, утешенные торжеством своего «я», своей личности. Они так и не поняли, и *не должны были понять* смерти в христианском смысле, как слияния с Богом, как самоотречения, как последнего подвига любви. Майков разделяет вполне силу и ограниченность этих трех великих язычников. Такие люди понимают смерть как апофеоз своего «я»; они до последнего мгновения противопоставляют смерти силу и неразрушимость своей личности, чуждой любви и полной гордости, — умирают, отрицая смерть в упоении величием собственного духа.

Теперь мы достигли геркулесовых столпов творчества нашего поэта, коснулись пограничной черты его поэзии. Муза напрягла все силы, чтобы переступить за черту, но ей не удалось — у нее не было тех орлиных крыльев, которые необходимы, чтобы перелететь бездну, отделяющую античный мир от христианского. Майков до конца своих дней в глубине души остался язычником, несмотря на все усилия перейти в веру великого Назареянина.

### III

Он понял умом, но не сердцем противоположность двух миров — христианского и античного. Угадывая в теории, как историк, он не сумел показать эту противоположность на деле, как художник, несмотря на то что всю жизнь стремился к трудной, для размеров его таланта слишком великой задаче.

В драме «Два мира» нет, в сущности, ровно никакой драмы, а есть лирические монологи римлянина Деция. Перед нами оживает один только мир — языческий; христианского не видно: он кажется холодным, бескровным и, что хуже всего, тенденциозным призраком. Замечательно, что авторы вообще любят делать свои мертвые, неудачные фигуры — идеальными, как будто недостаток жизни надеются восполнить избытком добродетели. Вместо того чтобы просто и глубоко чувствовать, первые христиане Майкова холодно и пространно рассуждают. Это весьма начитанные и богословски образованные резонеры. То и дело сыплют они цитатами из священного писания, на Христа и на Бога смотрят не с наивной смелостью людей, творящих новую религию, а сквозь запыленную византийскую призму государственного исповедания.

Молитесь! Будь благословенье  
Тебе, Господь наш, в небесах,  
Что вспомнил о своих рабах  
И всех зовешь нас к жизни вечной  
{154} Из жизни временной, конечной!  
Дай чаши нам Твоей испить  
И понести Твой крест с Тобою!  
Дай пострадать нам смертью злою,  
Чтоб славу в нас Твою явить!

Как только начинают говорить майковские христиане, самый стих становится напряженным и бессильным, вычурным и вялым. От этих строк веет не ароматом свежего, древнего миросозерцания, а чем-то слишком современным — запахом церковной пыли, дешевого ладана и деревянного масла… В одной молитве Лермонтова («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…») больше христианского чувства, чем во всех клерикальных и напыщенных проповедях первых христиан Майкова. Они говорят о Боге и любви так же холодно и ортодоксально, как современные ханжи, у которых Бог и любовь на языке, а не в сердце. Нет, так не могли говорить первые христиане. Майков клевещет на них. Перечтите у Ренана его чудесный том «Les Apôtres» или «Saint Paul»[[30]](#footnote-12): вы увидите живые образы бледнолицых и истерических женщин и девушек, странных, мечтательных, преисполненных жгучей, почти болезненной любовью, безграничной фантазией, мистическим восторгом, в котором плоть их сгорела, как сухое дерево сгорает в огне; вы увидите темные одежды дьяконисс, загадочные собрания, проявления среди крайнего аскетизма пылкой и целомудренной чувственности, лица простые, добрые, с отпечатком народной грубости и презренья к внешней красоте.

Майкову ни на одно мгновение не удалось проникнуть в сущность христианской идеи. Идея эта заключается в призрачности всего материального мира, в непосредственном сношении человеческой души с Богом, в отречении от нашего «я» для полного слияния с началом мировой любви, т. е. со Христом. Майков, как языческий художник, влюбленный в красоту материального мира, не мог чувствовать его призрачности; Майков с его стремлениями к ясным скульптурным образам не мог понять несказанного и необъятного волнения мистиков; Майков, видящий, как Сенека и Лукан, в смерти только апофеоз личного начала, не мог почувствовать искреннего желания отречься от себя и умереть, слившись с мировой любовью. Он побоялся взять древний паросский мрамор, чтобы изваять своих христиан, ангелов, св. Павла, Небесного Отца; думая, что одухотворенные фигуры выйдут слишком тяжелыми и чувственными из античного материала, он заменил его чем-то вовсе не благородным, чем-то, похожим на гипс дешевых современных статуэток. Воздушные образы христианских преданий надо создавать из пламени и света, чтобы они сами собою стремились к небу и парили над землей, а у Майкова {155} в его скульптурных группах христианские фигуры прикреплены — как это делают посредственные ваятели — на железных прутьях, для того чтобы они могли парить на своих тяжелых гипсовых крыльях, и — кажется — вот‑вот они упадут и разобьются вдребезги.

Впрочем, не проникая в мистический дух христианства, Майков владеет иногда внешней, материальной формой христианской мифологии. Так, например, он превосходно передал раскольничьи легенды в драматических сценах «Странник», написанных удивительно красивым архаическим стихом. Очень поэтично предание о происхождении испанской инквизиции, о королеве Изабелле. Где не приходится касаться сущности христианской идеи, где он изображает только прекрасные формы религиозного материализма, Майков остается истинным художником. Вообще он очень легко и грациозно владеет внешней формой всех народностей и всех веков — формой, но не внутренним духовным содержанием. Как поэт-историк, он с научной точностью и большим вкусом передает древнегерманские сказания о Бальдуре, «Слово о полку Игореве», сербские и новогреческие песни, средневековые легенды, но все-таки чувствуется, что это — искусное, иногда художественное переодевание его классической музы, а не перевоплощение, как, например, у Пушкина. У последнего в подражаниях Магомету не только весь аромат восточной поэзии с ее дикою и странною прелестью, но и вся глубина восточного мистицизма. У Майкова слишком много спокойной точности и простоты, слишком много чувства классической меры и гармонии, чтобы он мог проникнуть в необузданную меланхолическую фантазию кровожадных скандинавских пиратов и викингов, грубых, мрачных, вечно пьяных от крови или от пива, пирующих и распевающих песни под открытым небом за кострами. Чудовищные образы северных скальдов приобретают у Майкова изящество, блеск и простоту гомеровского эпоса. Сербские и новогреческие песни ближе к античному миросозерцанию, и они удаются поэту гораздо лучше. Но глубокий мистицизм первых христиан, так же как новых северных народов, остался ему чуждым.

Еще более недоступна Майкову современная жизнь. В эпоху, когда поэт уже создал свои чудные антологические стихотворения, он является робким учеником, почти без искры самостоятельного дарования, в пьесах, посвященных русской действительности, как, например, в «Житейских думах», в «Грезах», «Барышне», «Утописте», «После бала» и др. Все это крайне слабо, подражательно и недостойно автора «Трех смертей». Немногим лучше неаполитанский альбом «Мисс Мери». Здесь, по крайней мере, есть несколько изящных итальянских акварелей. Впрочем, оригинального в «Мисс Мери» мало: это — подражание Гейне. Но классической величавой музе совсем не пристал современный костюм европейской дамы или барышни. Строгая богиня, {156} привыкшая к простым широким складкам древнего одеяния, чувствует себя неловко в узком модном платье. Она хороша была на родном Геликоне, но жалко смотреть, как поэт насильно вводит ее в светский круг современных барышень, заставляет участвовать в кадрили, болтать с кавалерами, — и каждая пустенькая молодая красавица может по праву осмеять гордую богиню и заметить, что платье на ней нехорошо сидит, что ее благородные античные формы кажутся почти смешными и неуклюжими в костюме мисс Мери.

Гораздо лучше удается Майкову обратный поэтический прием, а именно облечения нового содержания в античные формы, — прием, который так любил Гете. Современная газета дает Майкову повод написать очень тонкую изящную идиллию во вкусе Феокрита. Таковы вообще лучшие пьесы из «Очерков Рима».

Нередко, описывая современную действительность, поэт, по привычке, вдруг переходит к древним мифологическим образам и забывает первоначальную тему. Он начинает стихотворение «Утопист» шутливыми строками: «Свои поместья умным немцам на попечение отдав…», а кончает его совершенно неожиданно: «И весь Олимп молчит, гадая, чем озабочен властелин… И лишь для резвого эрота у жизнедавца и отца миродержавная забота спадает с грозного лица». Он хочет рассказать что-то о современной барышне, но опять, не удержавшись, сравнивает ее с Гебой: «И, как обманутая Геба, ты от Зевесова стола, скорбя, ему, как сыну неба, Зевесов нектар подала». Описывает ли Майков современный бал — античный профиль какой-нибудь красавицы тотчас же напоминает ему Сорренто, пестумский храм, пир горацианских времен, золотую галеру — и вот уже он далек от современной жизни, и, с удивлением и грустью просыпаясь в XIX веке, поэт восклицает: «Ах, вы всему виною, о розы Пестума, классические розы!..»[[31]](#endnote-21) Таков склад его воображения: оно по инстинкту, по непреодолимой привычке, как струя воды по наклонной плоскости, стремится к античному миру.

Несомненно, лучшая из современных поэм Майкова — «Рыбная ловля», и это потому, что в ней поэт избрал темой не жизнь людей, а жизнь природы и патриархальное, идиллическое занятие, описанное простодушно в духе неподражаемых «Георгик».

Откинешься на луг и смотришь в небеса,  
И слушаешь стрекоз, покуда сон глубокий  
Под теплый пар земли глаза мне не сомкнет…  
О, чудный сон! душа, Бог знает, где, далеко,  
А ты во сне живешь, как все вокруг живет…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Стрекозы синие колеблют поплавки,  
И тощие кругом шныряют пауки,  
И кружится, сребрясь, снетков веселых стая,  
Иль брызнет в стороны, от щуки исчезая…

{157} Дальше описывается, как рыбак осторожно на удочке выводит из воды «упорного леща», как «черно-золотой красавец повернулся» и опять исчез в воде. Интимные, даже прозаические подробности домашней жизни поэт возвышает, придавая им печать важной красоты: так он изображает, как на цыпочках, подобно вору, чтобы не потревожить домашних, он крадется из дому и лезет через забор, «взяв хлеба про запас с кристальной крупной солью». Самая прозаическая поваренная соль, благодаря классическому эпитету, превращается в подробность, достойную Гомера или Феокрита. Мало-помалу тон идиллии повышается, и — как всегда в порыве искреннего вдохновения — Майков забывает современность и переносится в античный мир. Что, кажется, можно найти общего между рыбной ловлей и древнегреческим божеством? Но таков пластический гений поэта. Его фантазия превращает все, к чему ни прикоснется, в мрамор и высекает из него дивные изваяния. Так и рыбная ловля представляется его неисправимо языческому воображению новой богиней, «чистой музой, витающей между озер». И мало-помалу он начинает так ее любить, что воплощает в этой богине рыболовного искусства свою собственную музу. Он обращается к ней:

Пускай бегут твои балованные сестры…  
За лавром, и хвалой, и памятью веков:  
Ты ночью звездною на мельничной плотине,  
В сем царстве свай, колес, и плесени, и мхов,  
Таинственностью дух питай в святой пустыне!..  
И в миг, когда спадет с природы тьмы завеса  
И солнце вспыхнет вдруг на пурпуре зари,  
Со всеми криками и шорохами леса  
Сама в моей душе ты с Богом говори!  
Да просветлен тобой, дыша, как часть природы,  
Исполнюсь мощью я и счастьем той свободы,  
В которой праотец народов, дни катя  
К сребристой старости, был весел, как дитя!

Такова муза Майкова. Если она и *осталась* навеки чуждой современности, то нельзя в ней *отрицать* того великого, понятного всем векам, что дает его лучшим песням право на бессмертие.

Однажды старцы Илиона, — рассказывает Майков, — сидели в кругу у городских ворот. Осада Трои длится уже десять лет. Вспоминая павших, они проклинали ту, «которая была виною бед их…» «Елена! ты с собой ввела смерть в наши домы! ты нам плена готовишь цепи!..»

В этот миг  
Подходит медленно Елена,  
Потупя очи, к сонму их;  
В ней детская сияла благость  
{158} И думы легкой чистота;  
Самой была как будто в тягость  
Ей роковая красота…  
Ах, и сквозь облако печали  
Струится свет ее лучей!..  
Невольно, смолкнув, старцы встали  
И расступились перед ней[[32]](#endnote-22).

Можно судить Майкова, можно жалеть об его односторонности, но, как только предстанет, подобно Елене, величавая античная муза поэта, — самые строгие обвинители, если только чувствуют они *власть красоты*, должны, невольно смолкнув, встать и расступиться перед ней, как старцы Илиона.

# Из книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»[\*](#_e09)

Прежде чем я перейду к поколению современных русских писателей-идеалистов, я должен сказать несколько слов о другом могущественном литературном течении, также вполне современном, имеющем огромную будущность, которому лишь по недоразумению большинство наших критиков придает такой резкий, утилитарный и реалистический характер. В сущности это речение очень близко к идеализму. Я разумею *народничество*.

Песни Кольцова в нашей поэзии едва ли не самое полное, стройное, доныне еще мало оцененное выражение земледельческого быта русского крестьянина. Мы здесь имеем дело не с человеком, только любящим народ, т. е. сходящим к нему, а вышедшим из него, не порвавшим с ним глубокой сердечной связи: можно сказать, что устами Кольцова говорит сам тысячелетия безмолвствовавший русский народ. Певцы, нисходившие к нему, говорили, что он несчастен.

Выдь на Волгу: чей стон раздается  
Над великою русской рекой?  
Этот стон у нас песней зовется,  
То бурлаки идут бечевой…  
Где народ — там и стон…

{159} У Кольцова есть крик негодования, беспредельная жажда свободы, даже — если хотите — возмущенный крик ярости и боли, но беспомощных стонов и этого жалобного плача, которым полны вышеприведенные анапесты интеллигентного поэта, у Кольцова нет. Конечно, никакие стоны интеллигентных певцов не могут выразить той глубины затаенного, высокомерного и молчаливого страдания, которое он носит в душе своей. Эта скорбь народа — воистину ничем не меньше нашей мировой скорби, байроновской «тьмы».

Тяжелей горы,  
Темней полночи,  
Легла на сердце  
Дума черная…

И все же он не стонет. Он не хочет жалости, он только жаждет воли.

Чтоб порой пред бедой  
За себя постоять,  
Под грозой роковой  
Назад шагу не дать:  
И чтоб с горем в пиру  
Быть с веселым лицом,  
На погибель идти —  
Песни петь соловьем!

Такая сила и гордость были еще только у одного поэта на Руси, у Лермонтова… Не происходит ли великое и добровольное *смирение* народа, о котором так много, и даже слишком много, говорил Достоевский, от сознания этой страшной внутренней силы, от исторического, никакими несчастиями неистребимого сознания грядущей победы?

Снаряжу коня…  
Полечу в леса,  
Стану в тех лесах  
Вольной волей жить.  
С кем дорогою  
Сойдусь, съедусь ли, —  
Всякий молодцу  
Шапку до земли!

Разве это стон? И ведь у каждого из тех мужиков, которые стояли у парадного подъезда и которых пожалел интеллигентный поэт, была же где-то, в глубине души, такая же чудная русская гордость и сила. Не нам жалеть народ. Скорее мы должны *себя пожалеть*. Чтобы самим не погибнуть, в отвлеченности, в пустоте, в холоде, в безверии мы должны; беречь кровную связь с источником всякой силы и всякой веры — с народом.

{160} Вот что замечательно: истинно народный поэт Кольцов — по своему духу гораздо ближе к Лермонтову, величайшему мистику, одинокому мечтателю, презиравшему идеалы пользы и влюбленному в неземную красоту, чем к практическому Некрасову, который всю жизнь сам так мучительно и страстно хотел быть близким к народу.

И сила есть — да воли нет…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
И друзья мои, товарищи  
Одного меня все кинули…  
Гой ты, сила пододонная!  
От тебя я службу требую —  
Дай мне волю, волю прежнюю.  
А душой тебе я кланяюсь.

Так поэт любит волю, он готов душу отдать темным силам зла, только бы купить себе утраченное блаженство воли! Разве это не гордое возмущение Лермонтова?

Интеллигентный певец народа считает идеалы красоты и поэзии, так называемого «чистого (?) искусства» противоречащими деятельной любви к народу.

С твоим талантом стыдно спать,  
Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря,  
И ласки милой воспевать![[33]](#endnote-23)

Он стыдится петь *вечное*, т. е. любовь и красоту, в то время, как народ несчастен. Но сам народ, который все-таки больше страдает, чем за него страдают, не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него — солнце, жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях. О нет, он не стыдится красоты. И право же, народ поет весну и цветы, и красные зори, и даже ласку милой — все, что в жизни сладко, все дары Божьи, поет не хуже, а гораздо лучше, сильнее и музыкальнее, чем, например, Фет, столь нелюбимый, народниками. И заметьте, что ведь поет он их именно бескорыстно, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство красоты и освобождения от земных цепей. Мужик, тот самый мужик, во имя которого у нас считали нужным стыдиться красоты, творит свои песни так же, как Пушкин их творил.

Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв[[34]](#endnote-24).

И посмотрите, как в древних былинах, в песнях, в стихотворениях Кольцова самые прозаические подробности жизни, земледельческого быта — хлеб, деньги, свадебная пирушка, даже семейные {161} раздоры — все превращается в красоту, — «в чистое золото поэзии», по выражению Белинского. Как же народу не любить красоты? Он сам — величайшая красота! Разве и Пушкин не заимствовал всей своей божественной крепости и силы из этого вечного неиссякаемого источника *русской красоты*, из духа народного, из речи народной? Кто поймет и полюбит красоту в Пушкине, тот полюбит не что-то чужое, далекое и враждебное народу, а самую душу русского языка, т. е. русского народа. Как все великое, как все живое, красота не отдаляет нас от народа, а приближает к нему, делает нас причастными глубочайшим сторонам его духовной жизни. Бояться или стыдиться красоты во имя любви к народу — безумие.

На поля, сады,  
На зеленые,  
Люди сельские  
Не насмотрятся.  
Люди сельские  
Божьей милости  
Ждали с трепетом  
И с молитвою.

И поэт рассказывает нам, какие «заветные, мирные думы» пробуждаются у них с весною. Первая их дума: «Хлеб из закрома насыпать в мешки, убирать воза». А вторая их была думушка: «Из села гужом в пору выехать». Как видите, думы самые практические — хозяйственные и торговые. Конечно, хлеб для народа — величайшая забота. В песнях Кольцова хлеб играет вовсе не меньшую роль, чем забота и скорбь по поводу экономического разорения народа — в стихах интеллигентных поэтов. *Как рождается хлеб* — вот в сущности реальное содержание лучших и самых поэтических песен Кольцова.

Но замечательно, что в заботах о насущном хлебе, об урожае, о полных закромах у этого практического человека, настоящего прасола, изучившего будничную жизнь, — точка зрения вовсе не утилитарная, экономическая, как у многих интеллигентных писателей, скорбящих о народе, а, напротив, — самая возвышенная, идеальная даже, если хотите, мистическая, что, кстати сказать, отнюдь не мешает практическому здравому смыслу. Когда поэт перечисляет мирные весенние думы сельских людей, третья дума оказывается такой священной, что он не решается говорить о ней. И только благоговейно замечает: «Третью думушку как задумали, *Богу Господу помолилися*». И потом мы видим, что эта страшная, священная дума народа — о том, как бы засеять землю и дождаться нового урожая. Все та же дума о хлебе насущном! Мы, интеллигентные люди, много говорим о насущном хлебе. «Прежде надо накормить голодный народ, а потом уже заботиться о высшей идеальней культуре».

{162} Для народа страшная дума о *хлебе* неотделима от еще более страшной и великой думы о Боге, Бог дает ему хлеб.

Посмотрю пойду,  
Полюбуюся,  
Что послал Господь  
За труды людям;  
Выше пояса  
Рожь зернистая…  
Словно Божий гость  
На все стороны  
Дню веселому  
Улыбается.

О, как это не похоже на мертвые разговоры мертвых людей об экономическом благосостоянии народа, как это не похоже на нашу скучную, бесплодную журнальную полемику по мужицкому вопросу, из которой ни одного живого зерна не родится. Когда мы говорим о хлебе, у нас в душе какая-то недоверчивая тревога, мы становимся прозаичны и сухи, чувствуем, что «*ложь в нас есть*», с мефистофельской улыбкой противопоставляем мечтам идеалистов цифры статистиков. Мы отделяем бездною вопросы о насущном хлебе для народа от вопросов о Боге, о красоте, о смысле жизни. Но народ не может, не смеет говорить о хлебе, не говоря о Боге. У него есть вера, которая объединяет все явления природы, все явления жизни в одно божественное и прекрасное целое! Для него нет прозы, потому что нет, как у нас, сытых людей, говорящих о хлебе, лжи и раздвоенности в его сердце. Для него самое рождение хлеба — благодатное и неисповедимое чудо:

Выйдет в поле травка…  
Вырастет и колос,  
Станет спеть, рядиться  
В золотые ткани…  
С тихою молитвой  
Я вспашу, посею:  
Уроди мне, Боже,  
Хлеб — мое богатство!

И мотив этот повторяется всюду: Бог *рождает хлеб*. Вот где глубочайшая *божественная* основа народного миросозерцания, народной поэзии.

Слишком часто наше интеллигентное народничество упускало из виду эту идеальную сторону русского земледельческого быта, слишком часто оно боязливо отворачивалось от красоты и поэзии, признавая их барскою роскошью, слишком часто становилось на исключительно экономическую, мертвящую точку зрения, забывало в своих деловитых исследованиях, что дать народу Бога — это значит дать ему хлеба. Горек будет хлеб, если мы {163} дадим его только по утилитарному, статистическому расчету, только в холодном разумном сознании экономической необходимости, без умиления, без сочувственной, братской веры в то, что у народа есть самого святого:

Видит солнышко,  
Жатва кончена:  
Холодней оно  
Пошло к осени;  
Но жарка свеча  
Поселянина  
Пред иконою  
Божьей Матери.

Если в душе интеллигентных людей навеки потухнет мерцание *этого* божественного света, то уже никакая статистика, никакая политическая экономия, никакие заботы о хлебе насущном не возвратят нас, холодных, безбожных и мертвых, к живому сердцу народа. Только вернувшись к Богу, мы вернемся к своему народу, к своему великом христианскому народу. Другого пути нет. И конечно, тогда мы не устыдимся ни красоты, ни Пушкина, ни поэзии, ни европейской культуры, ни той же статистики и политической экономии, ибо все это нужно и народу не меньше, а больше, чем нам, или, по крайней мере, *будет нужно*.

Некрасов иногда становится на точку зрения, чуждую великому и свободному искусству, утилитарную, исключительно экономическую, и тогда его поэзия превращается в холодную прозу, его могучая лирика — в журнальную сатиру. Именно это служение злобе дня, т. е. слабую сторону Некрасова, превозносили наши реалистические критики. Они совершенно упустили из виду, что есть другой Некрасов — великий и свободный поэт, который, помимо своей воли, творил «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв», Некрасов — идеалист, Некрасов — как более или менее все русские люди — мистик, Некрасов, верующий в божественный и страдальческий, образ распятого Бога, самое чистое и — святое воплощение духа народного. Он тоже имел силу, как Достоевский и Л. Толстой, любить русскую землю мировою, всечеловеческой любовью. И в этом смысле он вовсе не журнальный «боец», не служитель злобы дня, а такой же *вечный поэт*, как Пушкин, как Лермонтов, Мы имеем право, мы должны гордиться Некрасовым и перед Европой. Он — один из самых сильных русских художников, один из представителей оригинальных задатков русской литературы. Он навсегда останется велик тем, что открыл *новую красоту* нашел в струнах современной лиры новые, до него еще никому неведомые, звуки песни жгучей, беспредельной, любви к народу. Вот в чем его сила!

Храм Божий на горе мелькнул  
И детски чистым чувством веры  
{164} Внезапно на душу пахнул.  
Нет отрицанья, нет сомненья,  
И шепчет голос неземной:  
Лови минуту умиленья,  
Войди с открытой головой!  
Как ни тепло чужое море,  
Как ни красна чужая даль, —  
Не ей поправить наше горе,  
Размыкать русскую печаль!  
Храм воздыханья, храм печали —  
Убогий храм земли твоей:  
Тяжеле стонов не слыхали  
Ни Римский Петр, ни Колизей!  
Сюда народ, тобой любимый,  
Своей тоски неодолимой  
Святое бремя приносил —  
И облегченный уходил!  
Войди! Христос наложит руки  
И снимет волею святой  
С души оковы, с сердца муки  
И язвы с совести больной…  
Я внял, я детски умилился  
И долго я рыдал и бился  
О плиты старые челом,  
Чтобы простил, чтоб заступился,  
Чтоб осенил меня крестом  
Бог угнетенных, Бог скорбящих,  
Бог поколений предстоящих  
Пред этим скудным алтарем![[35]](#endnote-25)

Вот истинный Некрасов, бессмертный русский поэт! Это чистейшее откровение духа, т. е. самая возвышенная и свободная религия. И заметьте, как в этих строках он далек от мелких насущных вопросов жизни, от злобы дня, от цифр и деловой статистики. Поэт достигает великой *красоты*, служит ей бескорыстно, как Пушкин, как Лермонтов, как служили и будут ей служить все истинные поэты на земле. Некрасов против своей воли доказал, что Пушкин, не понятый реалистическими народниками, был прав. В самом деле, поэты —

… рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Родина всю жизнь, до последнего вздоха, сливалась для него с таинственным и чистым видением покойной матери. Это высочайший символ любви к родной земле, какой только есть в русской поэзии:

Треволненья мирского далекая,  
С неземным выраженьем в очах,  
{165} Русокудрая, голубоокая,  
С тихой грустью на бледных устах,  
Под грозой — величаво-безгласная,  
Молода, умерла ты, прекрасная,  
И такой же явилась ты мне  
При волшебно светящей луне.  
Да! Я вижу тебя, бледнолицую,  
И на суд твой себя отдаю.  
Не робеть перед правдой-царицею  
Научила ты музу мою;  
Мне не страшны друзей сожаления,  
Не обидно врагов торжество,  
Изреки только слово прощения  
Ты, чистейшей любви божество![[36]](#endnote-26)

И поэт жаждет мученической смерти, чтобы доказать свою любовь *к Ней* — все равно к Матери или к Родине — эти два великих, многострадальных образа для него сливаются. Разве такая поэзия — не религия?

Много суетного, болезненного и даже порочного в Некрасове-журналисте, скептическом современном человеке, деловитом издателе, сатирике, пишущем хлесткие стихи на злобу дня. Но те, кто говорят, что он — не художник, останавливаются на шероховатой, прозаической и холодной поверхности, не умеют проникнуть в живую глубину поэзии. Там, за полемикой, утилитарным уродством, суетой и грязными петербургскими сумерками, в глубине души его не потухает тихий, всепримиряющий свет народного евангельского идеала, о котором Кольцов так хорошо сказал:

Но жарка свеча  
Поселянина  
Пред иконою  
Божьей Матери.

И Некрасов сам это чувствовал. В безверии, в отчаянии, на краю могилы он протягивает к Ней, к Матери, свои руки и знает, что Она исцелит его и убаюкает, знает, что беспредельная любовь к родине — его сила, его оправдание перед людьми и перед Богом, его красота., И с вдохновенною гордостью восклицает он, прощаясь с жизнью:

О, Муза, я у двери гроба.  
Пускай я много виноват,  
Пусть увеличит во сто крат  
Мои вины людская злоба —  
Не плачь! Завиден жребий наш.  
Не надругаются над нами:  
Меж мной и честными сердцами  
{166} Порваться долго ты не дашь  
Живому, кровному союзу!  
Не русский — взглянет без любви  
На эту бледную, в крови,  
Кнутом иссеченную Музу…

Он прав. И никакое равнодушие поклонников так называемого чистого искусства, никакие несправедливые нападки мнимых эстетиков не уничтожат этого страдальческого ореола!

К сожалению, наши критики-реалисты мало оценили вечную сторону поэзии Некрасова. С ревнивой мелочностью они прилепились к его полемике и сатире, к его сухому и прозаическому взгляду на жизнь, к отрицанию красоты и злобе дня. Последующие народники, гораздо менее талантливые и умные, сняли с него божественный и мученический ореол, терновый венец, ограничили и сузили могучую, страстную любовь Некрасова, С высоты вдохновенной поэзии свели ее к исключительному преобладанию деловой статистики и политической экономии. Правда, они говорят о любви к народу, но нет в их речах, в их скучной, холодной полемике ни огня, ни трепета живой любви. Явилась какая-то особая, вовсе не народная, а *мужицкая* литература — условная, мертвая и сентиментальная. Критики противоположного «эстетического лагеря» выражали довольно странный и комический протест, уверяя, что мужик им надоел, что мужик, наконец, их просто душит, и назло народникам до небес превозносили весьма поверхностные, эпикурейские вдохновения Фета. Реакционное, бездарное поклонение мнимым идеалам чистого искусства наводнило русскую литературу не меньшим количеством слабых и уродливых произведений, чем бездарное народничество.

Но по некоторым признакам можно заключить, что в русской литературе то течение, которое я называю любовью к народу, до сих пор — жизненное и глубокое. Оно не связано необходимо с непониманием красоты. Как только писатели пытаются изобразить не сословного представителя — мужика в драных лаптях и полушубке, а живую душу человека в народе, как только начинают любить народ религиозной всечеловеческой любовью — не сто миллионов экономических единиц, а воплощение «Царя Небесного в рабском виде» — по выражению Тютчева, тотчас же сами собою у них являются вдохновение, и огонь, и сила, и красота. Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени![[37]](#footnote-13)

{167} Первый рассказ г. Короленко «Сон Макара» — его лучшее произведение. Религиозное вдохновение окрыляет поэта. Раз в жизни трезвый, умный этнографический наблюдатель отдался этой силе, — и посмотрите, что она сделала с ним, как охватила и унесла на такую высоту, на которой он никогда не был и, может быть, никогда не будет.

«Сон Макара» стоит совершенно одиноко в молодой народнической литераторе. Как лучшие рассказы В. М. Гаршина — это лирическая поэма в прозе. Когда вы давно ее не перечитывали, в душе остается неизгладимое воспоминание о ней, как о величавом сновидении, как о торжественной и грозной мелодии, подобной шуму лесов над сибирскою тундрой.

Вот — чистейшая религиозная легенда, детская, наивная и глубокая, как лучшие легенды прошлых веков.

Один из «малых сих», даже не русский мужик, а якут — глупый, грязный, уродливый, — в загробном мире, на страшном суде перед Отцом Светов, перед неизреченной Справедливостью и Разумом вселенной. Вы предчувствуете, что единое слово, единый взор Судьи сразу уничтожит, раздавит, возвратит к небытию это жалкое существо. Что он может возразить, что он может привести в свое оправдание? Он понурил голову, молчит и ждет приговора. Как затравленный зверь, и здесь, в загробном мире, он по старой привычке пускается на свои крохотные, земные хитрости, он думает — обмануть Всеведущего. И его обличают… Теперь уж нет никакого сомнения, что он погиб безвозвратно. И вдруг, в последнюю минуту, из какой-то страшной, неведомой глубины человеческого духа подымается не мольба, а крик свободы, безумная жажда не справедливости, а любви.

Когда библейский патриарх на своем гноище, из праха и пепла, когда Фауст Гете, Манфред или Каин Байрона обращаются с этим криком возмущенной совести к Верховному Судье, вы чувствуете, что они имеют право на голос. Как высшие духи, от лица человечества, от лица всего мира должны предстоять они перед Невидимым. Но дикий полузверь из глубины обледенелых тундр, пьяный, уродливый, грязный якут — имеет ли он такое же право на крик свободы и возмущения, как древние титаны человеческого духа? Да, имеет!.. И даже еще большее право, потому что он — бессилен, дик, безобразен и, наперекор всему этому, он — человек, а не зверь, он — образ и подобие Божье на земле. Воистину, нет такой глубины падения, из которой человек не имел бы права воскликнуть к Своему Отцу: «Господи, не суда Твоего хочу, а любви Твоей!»

Такие произведения, как «Сон Макара», показывают, что дух жизни, дух русского народа еще не отлетел от нашей молодой литературы. Только на поверхности упадок, омертвение, холод, а там в глубине дремлет Бог знает сколько нетронутых и невидимых сил. Только что наши поэты, даже как будто случайно, {168} даже мимоходом, коснутся вечных евангельских идеалов народа, — у них является неожиданное могущество, как у Антея[[38]](#endnote-27), когда он касается родной земли: словно живая, теплая кровь вливается в их жилы… И они воскресают.

Такое же чудо происходит иногда и с другим современным народником, Глебом Успенским.

Наши критики-реалисты превознесли его до небес. Наши эстетики смешали его чуть не с грязью или же высокомерно молчат, игнорируя его существование.

Несомненно, что убийственное для всякой поэзии утилитарное поветрие коснулось Гл. Успенского в большей мере, чем Некрасова. Успенский как будто не смеет отдаться вдохновению, пишет под гнетом «злобы дня», пускается в полемику вместо того, чтобы трогать сердце читателя, думает доказать цифрами и данными статистики то, что можно доказать только любовью и творчеством. У него есть тот непреодолимый стыд красоты, который я отметил в Некрасове, который свойствен и многим другим русским писателям. Впрочем, недостатки Успенского слишком ясны, чтобы стоило долго о них говорить. Каждый поверхностный читатель может их легко определить. Я думаю, что даже поклонники Гл. Успенского согласятся с тем, что у него нет ни одного стройного, гармонически прекрасного и законченного произведения, какие есть, например, у Некрасова.

Но — повторяю — и с ним происходит то же чудо, как с другими народниками, и он превращается в истинного поэта, и его увлекает та же великая, божественная сила любви к народу.

Все, что Глеб Успенский говорит о гармонии, о красоте земледельческого быта («Власть земли»), — превосходно. Это настоящий комментарий к одной из лучших песен Кольцова — «Урожай». Все это вытекает не из политико-экономических соображений, а из творческого духа поэта, близкого к народу. Здесь Успенский как будто преодолел вечный аскетический «стыд красоты» и сердцем понял, что она — не эпикурейство, не роскошь, а живая потребность *всех людей*, одна из глубочайших основ народной жизни как и всякой целостной жизни. Вы вдруг с невольным удивлением чувствуете, что Гл. Успенский, между прочим, и за красоту любит народ, *за красоту* и гармонию его величаво-патриархального быта.

Да, всю жизнь этот современный интеллигентный человек путешествовал из конца в конец России, наблюдал, жадно прислушивался к разговорам мастеровых, монахов, землепашцев, раскольников, деревенских кулаков, нищих и, всюду тревожный, скорбный, ничем не удовлетворенный, искал он, как поэт, как научный исследователь правды *Божьей* в русском народе конца XIX века. Правда Божья! Если бы он никогда не переводил этих двух великих народных слов на интеллигентный, утилитарный язык, {169} разумея под ним *одну только правду земную*, одну только правду социальную и экономическую, оторванную от правды Божьей.

У народа эти две правды слиты в одно нераздельное целое, и такими нераздельными являются они в лучших произведениях Глеба Успенского, например в очерке «Парамон Юродивый».

В провинциальном городке в обыкновенную буржуазную семью приходит человек не от мира сего, юродивый Парамон, настоящий угодник Божий из народа. Сытые, тупоумные чиновники боятся или презирают его. Но дети изумлены, очарованы его силою, подвижническим терпением, нежностью, его поэзией и красотою.

Вот — величайший образ, созданный Гл. Успенским. Искатель правды Божьей, страстотерпец, удрученный железными веригами, долго этот младенчески кроткий и суровый образ Русского народа не изгладится из нашей памяти.

Цифры, журнальная полемика, утилитарная трезвость и сухость — все это на поверхности, как у Некрасова, — все это лишь современная одежда, а там, в глубине, — простой русский человек, под одеждой мученические железные вериги и язвы и кровь от них. «Кнутом иссеченная Муза» Некрасова в унижении сохраняла признак власти, она была гордой. У Глеба Успенского нет такой силы. Но зато в этих кротких, как будто потухших глазах, в этом усталом лице — тихая жалость к людям, точно непрестанный упрек кому-то, точно мольба за них. Холодное, безбожное поколение наших дней может пройти мимо такого человека равнодушно и бросить банальную укоризну: «Это публицист, а не художник!», не понимая, что наперекор всем рамкам и законам эстетики в мученической любви к народу не может не быть поэзии, не может не быть красоты.

В том же литературном течении ближе всех к Успенскому стоит один современный критик, который имел и до сих пор имеет большое влияние на молодое русское поколение. Я разумею Н. К. Михайловского.

Едва ли не самый низменный и уродливый из человеческих пороков — неблагодарность. К сожалению, надо сознаться, что этот порок свойствен русским современным публицистам.

Увы! мы имели еще недавно случай наблюдать классический образчик неблагодарности в отношении одного молодого и смелого рецензента (имени его я не буду называть) к Н. К. Михайловскому. Когда переступается известный предел полемической злобы, люди всех партий, всех направлений соединяются в чувстве нравственного возмущения. Видя, как молодой человек, случайный пришелец, подымает руки на человека, постаревшего в литературе, на деятеля безукоризненного, вся жизнь которого отмечена печатью высшего рыцарского благородства, все испытали это непреодолимое чувство нравственного возмущения. Нет, нехорошо, нехорошо это было и унизительно даже не для достоинства {170} литературы, а просто для человеческой природы: ибо, повторяю, в одном лишь из всех наших пороков — в неблагодарности — есть какое-то противоестественное, несвойственное человеческой природе безобразие. Только то поколение, которое научится ценить доброе и прекрасное в своих предшественниках, прощать их недостатки и признать их силу, имеет право надеяться на будущее. Живое взаимодействие, примирение прошлого и настоящего — вот величайшая основа всякой культуру.

Много спорили о так называемом «субъективном методе» Михайловского. Доказывали его полную научную несостоятельность. Но кроме способности точных знаний, кроме чисто философской абстрактной деятельности разума, в человеке есть другая великая сила, создавшая все искусства, все религии, зажигающая искры вдохновения в ученых и философах, — сила творческая. Метод субъективный есть метод творческий.

Многие считают Михайловского исключительно позитивистом. Правда, он позитивист, как и большинство русских критиков, в отношении к искусству и красоте. Он не хочет примириться с высшим сознательным и божественным идеализмом, который, как многие люди его поколения, считает реакционным возрождением отжившего и суеверного мистицизма. Но в своих молодых статьях о Дарвине, о Спенсере — он идеалист. Это — все тот же непотухающий огонь любви к народу, который можно проследить и у Гл. Успенского, и у Некрасова, и еще раньше у Белинского, Добролюбова, Писарева. Когда приверженцы эволюционной теории утверждали: человек «палец от ноги» общественного организма, — когда мнимые дарвинисты проповедовали: поедайте друг друга, способствуйте благодатному закону естественного подбора, — тогда и самый невежественный, самый жалкий из людей, носящих образ и подобие Божье, имел бы полное *нравственное* право восстать на царей разума, на богов точного знания и сказать им в лицо: «Да погибнет вся ваша наука, если она должна привести меня к такому злодейству!» Вот почему дилетант Михайловский говорил смело и гордо, говорил, как власть имеющий, как *человеку* прилично говорить даже с *богами-олимпийцами* современной науки! Он не мог и не должен был иначе говорить. Вся оригинальная, сила его произведений — в их глубокой и пламенной субъективности.

Но если он не ученый, не поэт, в чем же, наконец, его значение? У Михайловского есть одна превосходная статья о Лермонтове[[39]](#endnote-28). Критик отмечает в Лермонтове черту необычайной *героической* воли, несокрушимую гордость и силу, что-то царственное, «признак власти».

Я думаю, что и в безукоризненно чистой и прекрасной литературной жизни таких людей, как сам Н. К. Михайловский, есть нечто *героическое*. Вот в чем сила таких людей, вот в чем тайна их обаяния. Это не поэты, не ученые, не философы. Литературой, {171} словом они не могут выразить лучшего, что в них есть. Слово только тогда достигает полноты своего действия, когда оно само для себя награда и цель, для них же слово — только орудие для работы или меч для борьбы, а цель — сама жизнь, т. е. действие воли на волю других людей.

Явление редкое в конце XIX века — человек абсолютно чуждый сомнений! Чтобы так безупречно верить в какую бы то ни было святыню, надо иметь силу.

Мы живем в странное время, похожее не оттепель. В самом воздухе какое-то нездоровое расслабление и податливость. Все тает… То, что было некогда действенным и белым, как снег, превратилось в грязную и рыхлую массу. На водах — совсем тонкий, изменнический лед, на который ступить страшно. И шумят и текут мутные, вешние ручьи из самых подозрительных источников.

Среди этой мучительной, грязноватой русской оттепели и распутицы отрадно смотреть на спокойную силу, незыблемую твердость и незапятнанную чистоту таких людей, как Михайловский. Вот человек! За 25 лет работы он не изменил себе ни одним движением, ни одним помыслом, ни одним чувством и не изменит до последнего вздоха.

Он имел одно виденье,  
Непостижное уму,  
И глубоко впечатленье  
В сердце врезалось ему.

И он посвятил этой святыне воистину рыцарское служение без страха и упрека. Слава таким безукоризненным «*рыцарям Духа Святого*», — по чудному выражению Гейне. Их немного у нас на Руси, их с каждым днем все меньше, и мы не умеем их оценить. Я знаю, наши эстетики проходят мимо таких людей с пренебрежительной улыбкой. Эстетики! Богиня красоты могла бы сказать им, как некогда Учитель сказал фарисеям: «Люди эти чтут меня устами своими, а сердце их далеко отстоит от меня»[[40]](#endnote-29). В рыцарском служении Михайловского, так же как в «бледной, кнутом иссеченной Музе» Некрасова, есть высшая *красота любви*, и мертво, и холодно сердце у тех, которые не знали ее.

Но вот вопрос: не следует ли лучшим представителям прошлого, например Н. К. Михайловскому, прислушаться к тому, что говорит современное поколение? Иногда не кажется ли отцам изменой то, что в детях только *необходимый следующий* момент развития? Кто знает, — может быть, Михайловский нашел бы не одну бездарность и самонадеянность, а что-нибудь искреннее в том, что говорят молодые, идущие за ним. Я знаю, что Михайловский имеет полное право возразить: «Кто же эти молодые? Укажите на них… Что они говорят? Я их не слышу, я их не знаю…»

Да, голос их слаб. Но хотя бы это был шепот, он есть. Мы, слабые, ничтожные люди, сегодня шепотом говорим друг другу {172} на ухо то, что гений будущего заставит людей возвещать на кровлях и площадях народных. Разве в первый раз великое начинается с малого, с отвергнутого и осмеянного?.. Помните евангельскую притчу о горчичном зерне. До сих пор можно сказать, что в сердцах человеческих божественный идеализм подобен этому зерну горчичному, «которое человек взял и посеял на поле своем, которое хотя меньше всех семян, но, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его»[[41]](#endnote-30).

Чем свободное удовлетворение мистической потребности современного человека противоречит идеалам Михайловского, Глеба Успенского, Некрасова, идеалам любви к народу? Всему, что можно сказать против внешних форм, в которые облекался божественный идеализм, никто так не будет сочувствовать, как люди, стремящиеся к его возрождению. Но нельзя доказать, что мистическое чувство нераздельно и необходимо связано со своими ограниченными историческими формами. Только освободившись от них окончательно, приобретает оно для человечества то значение, какое должно и будет иметь один из глубочайших родников всемирной поэзии — любовь к народу — не может проистекать ни из какого утилитарного расчета, ни из какой политико-экономической необходимости, а только из свободной веры в евангельскую святыню народа, только из божественного идеализма.

# Мистическое движение нашего века[\*](#_e10)

На piazza del Duomo[[42]](#footnote-14) в Милане стоят рядом два огромных здания: современный торгово-промышленный «пассаж» — великолепная галерея Виктора Эммануила — и знаменитый миланский собор.

Трудно себе представить более резкий контраст. Это два века, два гения, два непримиримых человеческих взгляда на жизнь. С точки зрения реализма, с точки зрения искусства утилитарного галерея прекраснее собора.

Железо, стекло, кирпич служат разумным целям — человеческой пользе и удобству. Это здание восполняет программу позитивного искусства; архитектор Иосиф Мангони из Болоньи {173} проник в современную буржуазную душу. Его произведение рядом с неоконченным мраморным собором, божественною мечтою средних веков, идеал разумного комфорта и утилитарной роскоши. Но в этом полезном торгово-промышленном здании, несмотря на внешние грандиозные размеры, какое внутреннее ничтожество, какая плоскость и пошлость! На всем печать знакомого уродства и современного цивилизованного варварства. Это — бездушный железно-стеклянный сарай для товаров, исполинская мелочная лавочка. Это — вдохновение современных коммивояжеров и приказчиков, знаменитого аптекаря Гоме из «M‑me Bovary», который обо всех предметах в мире имеет такие незыблемые лакейские убеждения.

Здесь вполне чувствуешь, какая бессмыслица сочетание этих двух слов — позитивное искусство. Когда угасает в людях то бесполезное и в сущности единственно нужное, что воздвигло великий собор, когда порывается последняя связь человеческой души с Бесконечным, искусство, несмотря на все поразительное совершенство техники, несмотря на весь небывалый реализм и научность экспериментального метода, делается пустым, уродливым и жалким.

Называя XIX век эпохой крайнего отрицания и материализма, высказывают не полную истину, а только одну часть, одну сторону истины.

В самом деле, небывалое развитие опытных знаний наложило своеобразную печать на умственный строй современного человека, породило непреодолимое, инстинктивное недоверие к творческой способности духа, к нашему внутреннему, идеальному миру. В поэзию, в религию, в любовь, в отношение к смерти и к жизни проникает особенное трезвое настроение лабораторий, научных кабинетов и медицинских клиник. Это, если можно так выразиться, запах и колорит XIX века.

Вместе с тем непрерывная, уже третий век продолжающаяся, работа отрицания и разрушения прежних идеалов не могла не оставить на людях неизгладимого следа. Беспредельная скорбь и горечь познания пленяют наше сердце чувствами беспредельной умственной свободы, свободы единственной, необычайной, не испытанной еще ни одним из прошлых веков.

Дух зла не обманул своей жертвы. В самом деле, вкусив от плода познания, люди стали «как боги». Ибо и в блаженстве богов нет ничего выше упоения свободой. Но искуситель должен бы предупредить: «Вы будете как *страдающие боги*».

Мы начинаем замечать, что слишком увлеклись материальной стороной культуры, могуществом техники, довольно подозрительными дарами цивилизации, которые прославляются печатью. Не должно окончательно забывать, что в слове культура есть древний латинский корень «cultus» — почитание богов. Кроме усовершенствования комфорта, техники и материальной стороны жизни {174} во всех великих исторических культурах есть духовное, бескорыстное зерно, основание нового религиозного культа, установление новой связи человеческого сердца с божественным началом мира, с бесконечным. Накопление опытных знаний, техника, словом, вся внешняя цивилизация только телесная оболочка, плоть культуры, плоть, которая мертвеет без внутреннего, священного огня, без дыхания идеальной жизни. Вот почему высокая у степень цивилизации еще вовсе не предполагает неминуемо такой же высокой степени культуры. И на опыте современной Европы мы в этом с каждым днем все более и более убеждаемся. Культуру должно определить как взаимодействие целых поколений для достижения единой бескорыстной, идеальной цели, можно сказать, *цели мистической, религиозной*, если употреблять слово «религиозной» не в ограниченном, а в том беспредельно широком, философском значении, какое ему придают современные люди: Гете, Карлейль, Ренан. Высокая степень материальной цивилизации с низким уровнем идеальной культуры рано или поздно приводит ко всеобщему упадку, к вырождению. Еще Нибур[[43]](#endnote-31) предсказывал грядущее, цивилизованное варварство, которое грозит современной Европе. Гете на склоне лет с глубокою скорбью подтвердил это мрачное предсказание. В Париже, Лондоне, Вене, Нью-Йорке в самом центре лихорадочной деятельности какой-нибудь современный капиталист, огражденный деньгами от людей, в полном одиночестве может прожить всю жизнь, как настоящий дикарь, принять даже образ и подобие зверя среди величайшего комфорта, в грандиозных отелях, похожих на дворцы, среди столь прославленных благ научной техники. От рождения до смерти никогда ни одно человеческое бескорыстное чувство не проникало в его мертвое, до ужаса мертвое и холодное сердце. Он живет в огромном современном городе, как в настоящей первобытной пустыне. Полное, страшное одиночество от колыбели до гроба. Ни поэзии, ни любви, ни веры в Бога. Никаких волнений, кроме волнений спорта и биржевой игры. Разве не такой новейший варвар этот натуралистический художник, который старается превратить свою душу в точнейший аппарат для фотографических снимков природы. Разве не может быть холодного звериного сердца у этого ученого, который, погрузившись в свою крохотную схоластическую специальность, забыл про людей и Бога, про жизнь и смерть. Разве не настоящий дикарь этот изобретатель смертоносных военных орудий, новых усовершенствованных способов уничтожать человеческую жизнь?

В атмосфере бездушной торгово-промышленной цивилизации, когда идеальное, религиозное зерно культуры окончательно умирает, когда мистическая связь человека с бесконечным окончательно порывается, новые поколения могут продолжать, как обреченные на смерть, только временное, призрачное бытие. Но дух жизни от них отлетел. Когда дерево уже срублено и повалено {175} на землю, листья еще некоторое время могут жить. Не чувствуя приближения смерти, они играют на солнце, по-прежнему зеленые и свежие. Но если связь с глубокими подземными корнями, приносившими питательные соки жизни, нарушена, листья рано или поздно должны увянуть: дух жизни от них отлетел. С другой стороны, материалистический, все отрицающий XIX век вместе с тем эпоха еще небывалого научного и художественного мистицизма, неутомимой потребности новых религиозных идеалов, подготовительной работы еще неясного, но во всяком случае не разрушительного, а творческого движения. В этой мучительной борьбе, в глубоком контрасте двух основных начал жизни — характерная черта XIX века.

Настоящие дети его, представители современного духа, как бы они ни были враждебны друг другу по характеру своей деятельности, — мистики. Быть может, величайший из них, Гете, так же как его учитель Спиноза, был «человек, опьяненный Богом». Он говорил Эккерману: «Рассудок не достигает до природы; человек должен быть способен возвыситься до высочайшего разума, дабы прикоснуться к божеству, которое открывается в первичных явлениях, как физических, так и нравственных; оно скрывается за ними, и они исходят от него». «Когда меня спрашивают: лежит ли в моей природе почитание солнца, я отвечаю: вполне. Ибо и оно также откровение Высочайшего, и притом самое могущественное, какое мы, дети земли, только можем воспринять. Я благоговею в нем перед светом и производительной силой Бога, которой мы живем, движемся и существуем, а с нами все растения и животные. Но если меня спросят — расположен ли я преклониться перед костью большого пальца католических святых, то я отвечу: пощадите меня и отстаньте от меня с вашими нелепостями». Такова религия Гете; это свободная, истинно человеческая религия сердца и природы. Сущность ее до такой степени проста и возвышенна, что ее разделил бы даже самый темный, но искренний человек, какой-нибудь русский рационалист-сектант, так же как Сократ и Марк Аврелий. Ее первый догмат Гете выражал двумя словами: «*Бог доныне не почил от дел своих*». Я не понимаю, чем такая религия могла бы противоречить даже беспредельной умственной независимости, которой жаждет человечество. Такая вера, такое поклонение Непознаваемому — самое сердце, самое дыхание жизни всякой культуры, то, без чего люди могут строить полезные торгово-промышленные заведения вроде галереи Виктора Эммануила, но никогда не создадут ничего истинно прекрасного и великого. Для чего нужна эта религия, какая в ней польза? Словами доказать необходимость религии человеку, который не чувствует в ней потребности, невозможно. Вот что Гете отвечает на эти вечные ограниченные вопросы ограниченных людей: «Высшее, чего может достигнуть человек, есть *чувство изумления*, и когда первичное явление приводит его в {176} изумление, то он должен быть доволен: высшее ему недостижимо и ему не следует искать дальнейшего; *тут граница*».

Так думал жизнерадостный олимпийский Гете, величайший представитель двух последних веков. Но полная умственная противоположность Гете, ненавистник жизни и радости, проповедник мирового отчаяния и пессимизма Шопенгауэр — такой же мистик. В материалистической Германии Бюхнера и Молешотта среди современных естественнонаучных открытий он дерзает воскресить ни более, ни менее, как древнеиндийский буддизм в обновленной, метафизической форме. И эта безнадежная теория современной философской нирваны и отречения от жизни проникает в плоть и кровь XIX века, налагает на него свою трагическую, неизгладимую печать. Метафизика Шопенгауэра противоположным путем, с противоположными целями проникает в ту же мистическую глубину, как жизнерадостный пантеизм Гете.

Но вот человек, стоящий к нам еще ближе, наш современник, видевший конец века, несмотря на уединенные многолетние труды, несмотря на внешний жреческий облик, который он иногда желал принять, истинный парижанин до мозга костей, ум легкий и женственно-грациозный, недоверчивый и обаятельный, с печатью той национальности, которая подарила нам самого тонкого и пленительного из скептиков — Монтеня. Я говорю об Эрнесте Ренане; попробуйте отличить, где начинается его Сомнение, где кончается его вера. Что это — конец старой религии или начало новой, неведомой, вечерняя тень или утренние сумерки? Его дерзновенное отрицание более всего похоже на самую пламенную молитву, его тонкая, неуловимая насмешка граничит с искренним благоговением. В сущности, он не развенчивает ни одного идеала, он только одухотворяет ореолы мучеников и героев. Разве его Марк Аврелий не настоящий мученик? Разве его мученики не истинные герои? Он только разбивает омертвевшую, догматическую скорлупу, чтобы обнажить вечно живое идеальное зерно всех прошлых верований. И с какою нежною меланхолиею он разрушает, с каким свободным дерзновением он верит! Это новое, еще небывалое сочетание веры и сомнения, научной критики и религиозного экстаза, творчества и разрушения. Несмотря на свои колебания и переходы; несмотря на вечное «peut être»[[44]](#footnote-15), которое он просит читателей прибавлять к каждому слову его книг, — это самый верующий из скептиков, самый благоговейный из разрушителей, это — настоящий сын XIX века, т. е. настоящий мистик.

Т. Карлейль полная противоположность Ренана. Ум не гибкий и не грациозный, но мужественный и пламенный — темперамент мощной саксонской расы, прежде всего практический, неутомимо деятельный, чуждый сомнений и колебаний, преисполненный {177} почти необузданной энергии проповедника и бойца. У него нет ни женственной мягкости, ни тонкого вкуса автора «Vie de Jesus»[[45]](#footnote-16), но зато какая сила, какой мрачный и сосредоточенный огонь. И Карлейль, как истинный представитель XIX века, подымает знамя новой религии. Он говорит почти словами Гете — религиозное поклонение божественной тайне мир? «есть *высшая степень удивления*; удивление, не знающее никаких границ и никакой меры, и есть поклонение…» «Наука много сделала для нас. Но ничтожна та наука, которая захотела бы скрыть от нас всю громаду, глубину, святость нескончаемого незнания, куда мы никогда не можем проникнуть и на поверхности которого все наше знание плавает, подобно легкому налету. Но реальный мир, несмотря на все наше знание и все наши науки, остается до сих пор чудом, удивительным, неисповедимым, *волшебным*, для всякого, кто задумается над ним… Атеистическое знание, со всей своей научной номенклатурой, со своими ответами и всякими пустяками, лепечет о нем свои жалкие речи, как если бы дело шло о ничтожном веществе, которое можно разлить в лейденские банки и продать с прилавка». И Карлейль, как настоящий проповедник-индепендент[[46]](#endnote-32), бросает в лицо позитивному веку свой дерзкий боевой клич: «Природный здравый смысл человека во все времена, если только человек честно обращается к нему, провозглашает, что мир есть нечто живое, о да, нечто невыразимое, божественное, по отношению к чему, как бы ни было велико наше знание, нам более всего приличествует благоговение, поклонение и смирение, молчание, поклонение, если нет слов». Никогда до XIX века чувство религиозное не высказывалось с такой безграничной умственной *свободой*, при таком полном отсутствии всех клерикальных и метафизических целей. За этот свободный мистицизм старик Гете приветствовал Карлейля как новую грядущую силу.

До сих пор я приводил в пример людей, обладающих художественным темпераментом. Но вот современный мыслитель, строго объективный и научный, поборник механического миросозерцания, эволюционист Герберт Спенсер. Когда вы читаете такие книги, как «Первые начала», вам невольно приходит на мысль, что современный человек столь же далек от наивной догматической метафизики, как и от узкого, ограниченного позитивизма, исключающего религиозное чувство. Да в сущности беспредельная любовь и жалость к людям, альтруизм в «Основах этики» есть не что иное, как видоизмененное, но все же мистическое «поклонение героям» Карлейля. После самых точных, опытных исследований в глубочайших страницах психологического трактата «Биологии» Спенсера вы чувствуете тот *священный трепет изумления*, который естествоиспытатель Гете считал {178} последним пределом и высшею наградою всякого человеческого познания. Природа для эволюциониста Спенсера — правильный механизм, действующий по неизменным законам дифференциации и интеграции, но основные, первичные силы, приводящие этот механизм в движение, — таинственные проявления великой, навеки скрытой от людей области Непознаваемого. Все наши относительные познания о мире Непознаваемое соединяет в одну стройную систему, как скрытая, невидимая нить зерна ожерелья. Выньте ее — и ожерелье рассыплется. Выньте из эволюционной теории Непознаваемое — и система разрушится. Во времени, силе, движении, пространстве, сознании, в результате каждого научного исследования, в глубине каждой философской перспективы Спенсер показывает нам последний, *непреступаемый* предел знаний, границу бездны. Но такая постановка позитивных опытных знаний отнюдь не разрушает, а только освобождает мистическое чувство, религиозное поклонение от всех стеснительных метафизических форм. Это новейший научный мистицизм, и близорукие, ограниченные позитивисты недаром обвиняли в нем Спенсера. Он сын XIX века, он мистик, так же как Гете, Карлейль, Ренан, Шопенгауэр, так же как все великие художники нашего времени: Байрон, Эдгар По, Флобер, Достоевский, Толстой, Ибсен.

Лет двадцать тому назад в своей речи, произнесенной при открытии съезда Британского Общества в Белфасте, знаменитый ученый Тиндаль[[47]](#endnote-33), между прочим, сказал следующие знаменательные слова:

«Мы видим одно глубоко вкорененное чувство, которое с самого рассвета исторической жизни народов и по всем вероятиям в доисторические времена воплотилось в религиозных верованиях мира. Вы, стоящие на высоте знания, можете смотреть с улыбкой сожаления на эти религии; но сарказм ваш только коснется случайностей формы, он не проникнет до незыблемых оснований того религиозного чувства, которое таится в нравственной природе человека. *Дать надлежащее удовлетворение этой потребности составляет одну из величайших задач нашего времени*. И как ни уродливы кажутся при сопоставлении с научной культурой многие из прошлых и настоящих религий мира, *как ни опасны были они и как ни стремятся быть такими и в настоящее время для самых дорогих привилегий свободы — рассудок требует признания их* как проявлений силы, способной под руководством просвещенной мысли привести к самым возвышенным результатам в принадлежащей ей сфере нравственного чувства… Сама наука нередко черпает силу в источнике, лежащем за ее пределами… Я готов утверждать, пренебрегая всеми ограничениями материализма, что здесь открывается самое благородное поприще для деятельности той внутренней силы, которую в отличие от *сознающей* мы можем назвать *творческой* способностью человека».

# **{****179}** Памяти Тургенева[\*](#_e11)

Сегодня десять лет со дня смерти Тургенева. Десять лет!.. Какая маленькая волна в том бесконечном приливе и отливе, которые мы называем временем!

А между тем сколько памятников, воздвигнутых, казалось, для вечности, успело рушиться, сколько побед отзвучало, сколько торжественных венков облетело!

Да, у Времени есть своя насмешливость — и очень справедливая. Ничтожное делается еще более ничтожным, только великое во времени растет.

Так с каждым годом растет образ Тургенева, становится все выше и выше, светлее и светлее.

Посмотрите на портрет Тургенева. Вот лицо коренного русского человека. Глаза с тонким умом и нежною, русскою печалью, добрые, мудрые и грустные морщины — это лицо старого русского крестьянина, только облагороженное и утонченное высокою культурой. Тургенев был и по своему духу коренной русский человек. Разве с безукоризненным совершенством, доступным кроме него, может быть, одному только Пушкину, он не владел гением русского языка? Разве смех его не самобытный, неподражаемый, народный смех? Разве он не знал всех наших глубоко скрытых недостатков и не любил и не понимал той русской красоты, которая доступна только людям, связанным с народом плотью и кровью, сердцем и духом?

А между тем этот *коренной* русский человек — величайший западник. Тургенев любит Запад и его великую многовековую культуру не холодной теоретической любовью, а всем существом своим, с ревнивой и пламенной страстностью. Он так умеет преклоняться перед каждым прекрасным и могучим явлением всемирно-человеческого духа, как немногие русские писатели, и в этом отношении он остается верным завету другого великого и не менее коренного русского человека — Пушкина. Тургенев — этот «славянский гигант», как называл его Флобер, понявший и оценивший в нем глубокую, неподражаемую народную самобытность, — Тургенев — истинный европеец, одно из самых крепких и драгоценных звеньев той великой цепи, которая связывает нас, русских, с жизнью человечества. Он один из первых открыл удивленному Западу всю глубину, всю прелесть и силу русского духа.

Противоположность, которая составляет доныне неразрешенный, трагический узел нашей истории, противоположность западной {180} культуры и русской самобытности превращается в его душе в гармонию, в стройное и неразрывное сочетание.

Тургенев — эстетик. Он ненавидит грубо утилитарную теорию в искусстве. Он верит в красоту, верит и исповедует ее перед самыми ожесточенными врагами и хулителями. Он не стыдится, как многие русские писатели. Вселенная представляется ему прежде всего бесконечною красотою. За это исповедание, за эту искренность слишком смелого и независимого художника он потерпел немало жестоких гонений. Но десять лет прошло со дня его смерти, и что осталось от этих гонений, что осталось от его врагов? «Самодовольный, бесстрастный эпикуреец», «эстетик», поклонник чистого искусства имеет право на сердечную благодарность русского народа. Недаром Тургенев участвовал одним из своих лучших созданий в неизгладимо прекрасном и плодотворном подвиге, совершенном интеллигенцией во имя народа, — в освобождении крестьян. Красота не мешала ему любить народ и делать благо. Он любил народ прежде всего потому, что сам вышел из глубины народного духа; он любил народ, как природу, как таинственную и грозную стихию, как великую и могучую красоту. И вот почему он питал такое непреодолимое отвращение к крепостному праву. Он ненавидел всякое рабство, как величайшее человеческое безобразие, как самое постыдное уродство; он ненавидел рабство и как художник, как эстетик…

В Тургеневе была еще третья великая противоположность — противоположность веры и знания. Ум его неумолимо скептический. Поэт не закрывает глаза, не останавливается ни перед одним из самых безнадежных выводов современного знания. Он не возмущается против «*научной науки*», подобно Л. Толстому; не ищет от нее успокоения в мистицизме прошлых веков, подобно Достоевскому, в красоте законченных форм жизни, подобно Гончарову. Разлагающий разум его проникает в страшную сущность мира. А между тем сердце поэта, несмотря на все доводы разума, неутомимо жаждет чудесного и божественного. Мир — по выражению Ренана — представлялся ему — гигантским, многогранным и многоцветным алмазом, повешенным над бездной в черном вечном мраке. Тургенев не может забыть и не видеть этого мрака. Никто из поэтов с таким ужасом и возмущением не думал о смерти.

И вот сегодня исполнилось десять лет с того дня, как вечный мрак поглотил его, десять лет, как перестало биться это великое сердце, так любившее красоту мира и так ненавидевшее смерть.

Смерть совершила и над ним свое грозное дело. Теперь он знает разгадку тайны, перед которой мысль его останавливалась с таким тяжелым и пытливым недоумением. Но где же тление? Где же прах? Где ужас смерти?

{181} В эту годовщину мы празднуем еще одну победу человеческого духа над смертью и временем. Это — первые десять лет бессмертия Тургенева.

Разве он умер? Разве он не живой среди нас? Разве он нам не более друг, чем наши друзья? Разве он нам не более родной, чем наши родные?

Его вечно юные, благоуханные вымыслы действительнее, правдивее, чем тот лживый и недобрый сон, который мы называем современной действительностью.

Наше сердце бьется каждым трепетом его сердца, мы любим *его* любовью, мы плачем *его* слезами, мы живем *его* жизнью. Где же смерть?

Он вечно будет творить в живой душе людей чудо красоты, чудо бессмертия! Он будет заставлять самых недоверчивых людей верить в невозможное, в чудесное, в недоступно прекрасное, в то, чего нет и что в некотором смысле более действительно, чем все, что есть! Воистину этот мертвец более живой, чем тысячи и тысячи людей, проходящих по земле, как тени, которые только кажутся живыми!

# О свободе слова[\*](#_e12)

Речи министра внутренних дел кн. Святополк-Мирского[[48]](#endnote-34) о необходимости доверия правительства к силам общественным и о заслугах печати возбудили внезапные и, может быть, преувеличенные надежды.

Есть надежда отваги, которая спасает иногда от величайших опасностей; есть надежда отчаяния, с которой утопающий хватается за соломинку.

Как давно, как тщетно мы надеемся, как устали надеяться. Сколько раз принимали гнилую петербургскую оттепель за благодатную весну. Сколько раз цеплялись, карабкались, чтобы снова сорваться и еще глубже упасть в ту яму, в которой лежим и где, неунывающие покойнички, как в «Бобке» Достоевского, предлагаем друг другу: «Господа, заголимся и обнаружимся!» Избави нас Боже от этих ужасных падений: лучше уж совсем не вставать, не воскресать, не надеяться, а лежать да полеживать, дремать да подремывать, ожидая трубного гласа.

Кто слишком долго страдал и надеялся, тот знает, что ничто так не лишает последних сил, как обманувшая надежда.

Хотелось бы верить, что чувство, пробужденное в нас речами г. министра, есть надежда не обманчивая… Во всяком случае, {182} за нами дело не станет: мы-то поверим, только бы и нам поверили хоть с горчичное зернышко.

Огромное, уже и теперь всероссийское, может быть, самим оратором не вполне предвиденное действие этих речей подобно напору вод, прегражденных плотиной, когда образовалась в ней первая малая трещина, но поверхность еще мертва и недвижна; только по бурной силе струи, которая брызжет и бьет в эту щель с другой стороны плотины, — можно судить о страшном давлении вод. Мы знаем, увы, по горькому опыту, что крепка, почти несокрушима плотина русской реакции. Законопатят ли, закупорят ли эту малую щель те «добровольцы», кои «стоят на страже», занимаясь подобной закупоркой, или же сила течения одолеет все преграды, это вопрос будущего, который мы решать не беремся…

Во всяком случае, надо быть благодарным доброму почину кн. Святополк-Мирского, давшему нам, наконец, возможность говорить о том, что, по слову пророка, «снедает огнем внутренность нашу», — и о чем камни возопиют, ежели мы будем дальше молчать, — о свободе совести и свободе слова.

Достоевский за несколько дней до смерти говорил: «Я высказывал все это (т. е. свои взгляды на будущность церкви и верховной власти в России, на земский собор) некоторым высокопоставленным лицам. Они во многом соглашаются со мною, но *безграничной свободы печати не могут понять. А не понимая этого, ничего понять нельзя*» (см. «Исторический Вестник», 1881 г., март).

Едва ли кто заподозрит Достоевского в каких-либо крамольных замыслах; или усомнится в том, что он подходил к людям власти с открытым сердцем и с полным доверием. С нашей точки зрения, в политической программе Достоевского существовали огромные и роковые ошибки, происходившие именно от избытка этого доверия. Только перед самою смертью начал он предчувствовать, что люди, которым он верил, не понимают в нем главного, а следовательно, «ничего не понимают», по его собственному признанию, и что его отделяет от них страшное недоразумение. Он так и умер, не выяснив этого недоразумения, а после его смерти оно, еще углубившись, вырыло бездну между ним и лучшей свободомысленной частью русского общества. Заветная мысль Достоевского об избранном «народе-богоносце» оказалась только мистическим алмазом русской реакции, который, ежели он даже подлинный, кажется фальшивым, пока украшает увядшие прелести таких старых блудниц, как политические идеи гг. Мещерских[[49]](#endnote-35) и Грингмутов[[50]](#endnote-36). А для тех, кто не имеет вкуса к этим прелестям, творец Карамазовых — великий психолог, великий художник, а как проводник христианского возрождения, как учитель жизни остается и, по всей вероятности, еще долго останется «втуне».

{183} Он умер все-таки с надеждою на так называемую «весну», но вместо весны наступила такая зима, какой еще никогда на Руси не бывало; начался тот постепенно сгущавшийся, как бы уплотнявшийся и, наконец, уже почти осязаемый мрак, в котором и посейчас мы ползем…

О чем в 1880 году еще можно было думать и говорить даже с «высокопоставленными лицами», без малейшей, впрочем, надежды быть понятым, о том в 1862 году можно было не только говорить, но и писать в подцензурных изданиях. Вот слова Ив. Серг. Аксакова из его газеты «День», слова, которые нашим непривычным глазам кажутся ослепляющими, почти невероятными в русской печати, но не выражают, однако, ничего, кроме самых азбучных истин:

«Распространяться о пользе свободы слова и о вреде цензуры мы считаем излишним. Благодарение Богу — наше общество убеждать в этом нечего. Нет ни одного *разумного* человека из публики неправительственной, из мира неофициального, который бы заявил себя врагом этой свободы и защитником цензуры».

И далее:

«Стеснение печати *гибельно для самого государства*; в видах собственного сохранения оно должно предоставить полнейшую свободу деятельности общественного сознания, выражающейся преимущественно в литературе. Одним словом, если государство желает *жить*, то должно соблюдать непременные *условия жизни*, вне которых *смерть* и *разрушение*; условие жизни государства есть жизнь общества; условие жизни общества — *есть свобода слова* как орудия общественного сознания. Поэтому цензура как орудие стеснения слова есть *опасное* для государства учреждение, ибо, не будучи в силах остановить деятельность мысли, сообщает ее развитию характер раздраженного противодействия и вносит в область печатного слова начало лжи и лицемерия».

«Прежде всего необходимым кажется нам, — заключал Аксаков, — постановить твердое правило, которое и внести в 1 том св. зак., разд. 1, главу 1‑ю, — следующего содержания: *Свобода печатного слова есть неотъемлемое право каждого подданного российской империи, без различия звания и состояния*» («День», 1862 г., № 31).

«*Наконец-то*! — писал он через три года. — Сегодняшний номер выходит без предварительной цензуры. Сегодня, принимаясь за передовую статью, мы знаем, что прочтем ее в печати в том самом виде, в каком мы ее напишем; сегодня мы не обязаны сообразоваться со вкусом, доблестью и миросозерцанием “господ, команду на заставах и шлагбаумах имеющих” (как писалось в старинных паспортах). Сегодня кошмар, в образе цензора, не станет мешать нашей работе, спирать дух, давить ум и задерживать перо, и мы получим неслыханное и невиданное право: *не лгать*, {184} *не кривить словом*, говорить не фистулой, а своим собственным природным голосом… Не благоразумнее ли, не тактичнее ли было бы вступить в пользование новыми правами горделиво и важно, не поминая старого? Но такое поведение грешило бы против искренности: русскому печатному слову стыдно бы не радоваться освобождению, хотя бы еще далеко не полному, из долгого, долгого тягостного плена. Но не было ли бы, однако, делом великодушия пощадить от упреков прежний порядок и предать забвению старое? Мы считаем такое великодушие неуместным. Мы поминаем лихом, мы не можем, мы не должны не помянуть лихом того страшного стеснения, которому так долго подвергалась русская печать… Мало было кривды во всем строе нашего общественного развития; мы добились того, что самое *слово искривилось*… Слово из-под цензорских рук выходило искалеченное…

Теперь же нам нужен свет не мерцающий, не мигающий, а прочный свет свободы, нужно, чтобы даруемая свобода печати была *действительною правдою, а не подобием*».

Что бы почувствовал Аксаков, если бы узнал, что через сорок лет (сорок лет — да ведь это во всемирной истории срок, достаточный для рождения и умирания целых культур, целых народов!) самые эти слова его о цензуре сделаются почти нецензурными, что не только свобода печати не станет «действительной правдой, а не подобием», но и самого «подобия» мы почти лишимся и что русской печати придется говорить уже не «фистулой», а какими-то нечленораздельными звуками, похожими не то на смешной голос Петрушки, не то на ужасный хрип человека, которого душат. Бедный Аксаков! Бедные все мы! И как еще только мы можем надеяться?

Освобождение крестьян было одною половиною того великого дела, коего другая естественная, необходимая и *важнейшая половина* есть освобождение слова и совести. Крепостное право было физическое, *телесное* рабство народа; стеснение печати есть крепостное иго русского образованного общества — *духовное* рабство народа. Освобождая тело народа, нельзя было не освободить и душу его. Душа не больше ли тела? И рабство душевное не хуже ли, чем рабство телесное. Дан только внешний вид свободы, а во внутреннем существе ей отказано. И получилось нечто извращенное, противоестественное — ни жизнь, ни смерть, а как бы бесконечная агония. Прежде крепостное иго несли одинаково народ и лучшая сознательная часть общества: тело и душа народа; теперь, сняв с тела, перенесли всю тяжесть рабства в душу, и душа задавлена этою увеличенною, ибо сосредоточенною, тяжестью. Воскрешали тело, убивая душу. И второе рабство стало горше первого. Оно утонченнее и ядовитее. Все здание будущего построено было на лжи — на мнимом уважении к свободе внешней, физической, на действительном презрении к истинной духовной свободе. Тут вечная ошибка всех культур исторического {185} христианства — спиритуализм, материализм. Отделили дух от плоти и этим отделением умертвили дух и плоть. Плоды свободы, которые могли быть плодами жизни, сделались плодами смерти.

Вот чем объясняется эта неудержимая стремительность «хода назад», эта мгновенно, как бы волшебством, в самом разгаре освободительного движения 60‑х годов наступившая реакция.

Роковая ошибка русского образованного общества заключалась в том, что оно в великом деле освобождения *всенародного отделило* себя от народа, недостаточно почувствовало себя народом. И пропасть, которая отделяет нас от народа, не только не уничтожилась с уничтожением крепостного права, а еще углубилась.

За эти-то ошибки наших отцов мы теперь и расплачиваемся.

Мы должны сознавать, что, начиная освобождение русского слова и совести, мы приступаем к задаче не менее, а может быть, более великой, потому что более решительной и всеобъемлющей, чем освобождение крестьян. Это не продолжение и конец старого, а начало нового, начало всего…

# В обезьяньих лапах О Леониде Андрееве[\*](#_e13)

### I

Обезьяна, подглядев, как мать ласкает ребенка, украла его из люльки и заласкала до смерти: есть об этом рассказ в какой-то детской книжке с картинками.

Когда я думаю о судьбе таких русских писателей, как Максим Горький и Леонид Андреев, заласканных, задушенных славою, то мне вспоминается ребенок в обезьяньих лапах.

В самом деле, какая судьба: вчера — «властитель дум», духовный самодержец и первосвященник русской интеллигенции, а сегодня — что он, где он? — этого никто не знает или скоро не будет знать. Холопство — в поклонении, холопство — в унижении. Обезьянья нежность, обезьянья лютость. Объявили «конец Горького» — и выбросили конченого писателя, как выбрасывают выжатый лимон. Поступили с человеком, как с одним из тех резиновых пузырей-куколок, которые надуваются до исполинских размеров — {186} «человек, это звучит гордо!» — а затем, по мере того как выходит воздух, ежатся, морщатся и, наконец, с последним жалобным писком, совсем сникнув, становятся тряпкою.

Не хочется верить в «конец Горького»; пока жив человек, жив писатель; именно теперь, когда бесчисленные мнимые друзья отвернулись от него, немногие мнимые враги продолжают смотреть на него с надеждою, готовы протянуть ему руку и, конечно, рады будут первые приветствовать возрождение Горького.

А пока что новая жертвочка в обезьяньих лапах — Леонид Андреев. Неужели и с ним то же будет, что с Горьким?

Некогда Горький казался великим художником — и перестал казаться; Андреев кажется — и перестанет казаться. У обоих есть маленькие драгоценные камешки художественного творчества; но не эти камешки, а огромные фальшивые бриллианты пленяли некогда поклонников Горького, сейчас пленяют поклонников Андреева.

Я себя не обманываю, я знаю: сейчас доказывать, что сила обоих писателей вовсе не в художественном творчестве, а в общественном действии, не там, где они исполняют, а там, где они нарушают законы прекрасного, доказывать это — значит толочь воду в ступе: никто не поверит, никто не услышит. О вкусах, конечно, спорят. Что такое вся критика, как не спор о вкусах? Есть, однако, предел, за которым спор прекращается. Нельзя доказать кошке, что валерьян пахнет хуже фиалки: надо перестать быть кошкою, чтобы это понять.

«Над всею жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок. Точно проклятый неведомым проклятьем, ои с юности нес тяжелое бремя печалей, болезней и горя, и никогда не заживали на сердце его кровоточащие раны. Казалось, воздух губительный и тлетворный окружал его, как невидимое прозрачное облако».

Перевертываю страницы и нахожу: «сад вечно таинственный и манящий», «острая тоска», «жгучее воспоминание», «молчаливая, творческая дума», «огромное, бездонное молчание», «стихийная необъятная дума», «молчаливо-загадочные поля», «неведомая тоска», «необъятная тишина», «чистая творческая дума», «мучительные воспоминания», «неизведанный счастливый простор», «роковая неизбежность», «безвыходное одиночество», «необъятный всевластный мрак», «холодное отчаяние», «музыка, играющая так обаятельно, так задумчиво и нежно», «музыка, обдающая волною горячих звуков», «дикое упоение злобою», «безмерная печаль нежной женской души», «огненная влага в кубке страданий».

Ну, с меня довольно. Для моего человеческого носа тут запах валерьяна слишком чувствителен. И где бы я ни открыл книгу, мелькают все те же цветы красноречия, подобные цветам провинциальных обоев. Не живые сочетания, а мертвая пыль слова, {187} книжный сор. Слова, налитые не огнем и кровью, а типографскими чернилами. Я знаю, что значит: «огурец соленый», «стол круглый», но что значит: «мучительные воспоминания», «жгучая тоска» — я не то что не знаю, а знать не хочу, как не хочу знать, что опротивевшие обойные цветочки имеют притязание на сходство с полевыми васильками и маками: мало ли чего хотел обойный фабрикант, да моя-то душа этого не хочет.

Существует два рода писателей: одни пользуются словами, как ходячею монетою — стертыми пятиалтынными; другие — чеканят слова, как монету, выбивая на каждом свое лицо, так что сразу видно, чье слово: кесарево — кесарю; для одних слова — условные знаки, как бы сигналы на железнодорожных семафорах; для других — знамения, чудеса, магия, «духовные тела» предметов; для одних слово стало механикой; для других — «слово стало плотью». Андреев если не везде, то больше всего там, где старается быть художником, принадлежит к первому роду писателей.

Мне могут возразить, что все это мелочи; но ведь достаточно опустить палец в воду и попробовать на язык, чтобы узнать, какая вода — пресная или соленая; достаточно сделать химический анализ капли крови, чтобы узнать, какою болезнью заражено тело.

Каковы слова, таковы и мысли.

«К звездам», кажется, единственное произведение Андреева, в котором действующие лица не только вопят и скрежещут зубами, но и беседуют.

«Всякий человек должен быть сильным». «Астрономия — торжество разума». «У американцев — высокая культура». «Вы как будто против науки, Анна Сергеевна?» — «Не против науки, а против ученых, которые уклоняются от общественных обязанностей». «Для революции нужен талант». «Буржуа — звери, они всегда питались человеческою кровью». «У меня под юбкой знамя было — наше знамя, я приколола его английскими булавками, но какое оно тяжелое». «Собаке нужно время, чтобы привыкнуть к потере щенка». «Изменников и предателей нужно казнить смертью». «Можно убивать электричеством, тогда без крови». «Среди нас, евреев, родился Христос и Маркс». «Товарищи, солнце ведь тоже пролетарий».

По этим изречениям я не сужу об уме самого Андреева, только спрашиваю, знает ли он или не знает, что его герои одарены нечаянным и самоубийственным остроумием Козьмы Пруткова?

Иногда говорят они в стихах.  
Небо так ясно, солнце прекрасно,  
Солнце зовет.  
В веселой работе, чужды заботе,  
Братья, вперед.  
Грозы и бури ясной лазури  
{188} Не победят.  
Под бури покровом, в мраке грозовом  
Молнии горят.

Может быть, этот пролетарский гимн солнцу внушен благородными чувствами, но стихи все-таки прескверные.

Красноречие дурного вкуса особенно тягостно там, где речь идет о самом святом для Андреева и для его читателей.

«Гибнет свобода, бедная невеста в белых цветах, обретшая гибель в час брачного торжества. Но, чу. Слышен топот. Идут. Словно десятки гигантских барабанов отбивают густую тревожную дробь. Разве можно удержать падающую лавину? Кто осмелится сказать землетрясению: досюда земля твоя, а дальше не трогай… Так это народ! И гордость, и чувство силы, и жажда великой, еще невиданной свободы. Свободный народ — какое счастье! Трам-трам-трам… Гремит революционная песня… К оружию, граждане! Собирайтесь в батальоны! Идем, идем!.. Спасена свобода!..»

Да ведь это же Кукольник: «Рука Всевышнего отечество спасла», — или —

Гром победы раздавайся,  
Веселися, храбрый Росс![[51]](#endnote-37)

— вывернутые наизнанку. Революционная казенщина, которая хуже правительственной. Стиль аракчеевских казарм в стиле «военной диктатуры пролетариата». Стоило начинать революцию, чтобы не найти в ней ничего, кроме «трам-трам-трам». Неужели Андреев не чувствует, что такие молитвы — кощунство.

Как все, кто не владеет языком, он его насилует.

В рассказе «Так было» речь идет о героях французской революции. Они, говорит Андреев, «любимые дети грозных дней — окровавленных голов, которые носят на пиках, как тыквы: мясистых губчатых сердец, из которых выжимают кровь; могучих титанических речей, где слово острее кинжала и мысль беспощаднее, чем порох. Покорные воле державного народа, они вызвали призрак таинственной власти — и сейчас, холодные, как ученые анатомы, как судьи, как палачи, они исследуют его голубое сияние, пугающее невежд и суеверов, разнимут его призрачные члены, найдут черный яд тираний и предадут его последней казни».

Что это значит? «Дети дней — губчатых сердец — исследуют голубое сияние призрака власти и предают казни яд тирании».

«О, великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя, как не впасть в отчаяние?.. Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу»[[52]](#endnote-38). Не будем забывать, что без русского языка и русской революции не сделаешь. Кто из нас не возмутится, когда бесчестят женщину; отчего же мы не возмущаемся, когда бесчестят язык: ведь и он живой, ведь и он {189} целомудренный. Есть преступления против языка, которые никому не прощаются.

Горько сознаться, что в русской революции дела, достойные титанов, совершаются под песни пигмеев, под такие гимназические вирши, как «Вставай, подымайся, рабочий народ». Неужели наша свобода родилась глухонемою, или это все еще древнее косноязычие рабов?

### II

Не только красота, но и уродство, не только лад мира, космос, но и мировой разлад, хаос могут быть предметом искусства, с тем, однако, условием, чтобы в обеих эстетиках, положительной и отрицательной, в отражении космоса и в отражении хаоса господствовал один закон — художественная мера, категорический императив искусства — *воля к прекрасному*. Художник может созерцать уродство, но не может хотеть уродства; может быть в хаосе, но не может быть хаосом.

Художественное творчество Андреева мне кажется сомнительным не потому, что он изображает уродство, ужас, хаос, — напротив, подобные изображения требуют высшего художественного творчества, — а потому, что, созерцая уродство, он соглашается на уродство, созерцая хаос, становится хаосом.

У священника Василия Фивейского один сын утонул, другой — родился идиотом и ест живых прусаков, жена с горя пьет запоем. Дочь говорит отцу, что хотела бы убить мать и брата. В пожаре сгорает жена священника, «вместо лица у нее — сплошной белый пузырь». Священник сходит с ума и хочет воскресить мертвого; мертвый не воскресает. Священник со злобою трясет гроб и кричит: «Да говори же ты, проклятое мясо!» В галлюцинации видит то встающего из гроба сына-идиота, то снова труп — «и так безумно двоится гниющая масса». Священник бежит в поле, а за ним из грозовых туч, как «из огненного клубящегося хаоса, несется громоподобный хохот и треск, и крики дикого веселья». Он «падает, крутится по земле, окровавленный, страшный, и снова бежит», и, наконец, умирает на большой дороге.

Было ли, бывает ли так в жизни? Для художника вопрос не в том, есть ли в жизни ужас, а есть ли в жизни трагедия. Мало ли ужасов в газетном отделе происшествий: то колесо ломовика раздавило череп Кюри, изобретателя радия, то свинья отъела голову трехлетнему ребенку. Можно, конечно, и по поводу этих происшествий поднять проблему мирового зла; но лучше не подымать — все равно ничего не выйдет, кроме метафизических общих мест. Все мы, смертные, знаем, что какие угодно ужасы с каждым из нас могут случиться, и мы уж тем, что родились, как бы согласились на них. Тут нет еще трагедии: трагедия начинается там, где есть борьба, а борьба начинается там, где есть надежда {190} преодолеть слепую судьбу — свинью, съедающую, — и колесо, давящее нас. У Андреева никакой надежды нет, а следовательно, нет никакой трагедии.

Главный ужас жизни вовсе не в тех эмпирических ужасах, от которых герои Андреева вопят, корчатся и скрежещут зубами.

Разумеется, древние трагики глубже Андреева заглянули в ужас мира; недаром они решили, что «лучше всего человеку не рождаться, а родившись, умереть поскорей»; но они вместе с тем знали, что *земная жизнь такова, что о ней нельзя сказать ни того, что она совсем хороша, ни того, что она совсем дурна*. Это значит, говоря попросту, — жизнь наша серенькая, ни то ни се, серединка на половинке, — и в этой-то серости ее главнейший ужас. Это в сущности то же, что говорит Гоголь в конце «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Опять поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо… Скучно на этом свете, господа». Эта смерть заживо, эта здешняя скука расширяется до нездешней, метафизической тоски, в которой есть предчувствие небытия, свидригайловской «бани с пауками по углам» — вечной смерти. Если же нет, как для андреевских героев, ни вечной жизни, ни вечной смерти, то временная жизнь и смерть — только «дьяволов водевиль» — жизнь копейка, а судьба индейка — и «пусть все летит к черту», как горьковские босяки философствуют.

В Барджелло, одном из флорентийских музеев, есть бронзовая голова Данте; лицо спокойное, почти равнодушное, а между тем сразу видно, что это лицо того, кто видел ад. В том же музее восковое изображение чумы с отвратительными подробностями — гниющие трупы, из которых вываливаются внутренности, и в них кишат огромные черви. Поклонники андреевских ужасов напоминают мне тех воскресных зевак, которые, скучая, проходят мимо головы Данте и толпятся с жадностью у восковой чумы.

Знает ли он, что последний ужас не в огне и буре, а в *веянии тихого ветра*? Или ему кажется, что слово чем громче, тем сильнее, что удар палкою по голове внушительнее, чем сказанное шепотом или даже вовсе не сказанное. Его герои как будто думают, что можно все высказать, все выкрикнуть, только бы хватило голоса. У них нет недоговоренного, умолчанного. Нет того, что «в существе разумном мы зовем возвышенной стыдливостью страданья»[[53]](#endnote-39). Сразу вываливают все, что есть за душой, — что в печи, на стол мечи. Похожи на тех нищих, которые выставляют язвы напоказ, прося копеечки.

Открываю книгу, и нагромождение ужасов ошеломляет меня, я под ними барахтаюсь, как под внезапно свалившейся лавиною. Но опоминаюсь и мало-помалу догадываюсь, в чем дело. А дело в том, что меня хотят запугать. И во мне пробуждается дух противоречия: так вот же тебе, не боюсь, не так страшен черт, как {191} его малюют. И усмехаюсь, и от этой усмешки намалеванный черт, «Некто в сером», проваливается окончательно. И мне просто весело смотреть, как на сцене «балаганчика» из проломленных голов течет вместо крови клюквенный сок и бушует игрушечный хаос в стакане воды. Сначала весело, а потом скучненько — чересчур долго пустые ужасы катятся и гремят, как пустые бочки. И я закрываю книгу с безмятежною зевотой. Если же снова открою, то уже не для того, чтобы искать в Андрееве художника.

Но тут не кончается, а только начинается вопрос, в чем же сила Андреева. Ведь все-таки, по действию на умы читателей, среди современных русских писателей нет ему равного. Все они — свечи под спудом, он один — свеча на столе. Они никого не заразили; он заражает всех. Хорошо или дурно, но это так, и нельзя с этим не считаться критике, если критика есть понимание не только того, что пишется о жизни, но и того, что делается в жизни.

Эстеты римского упадка не хотели читать апостола Павла, потому что он плохо писал по-гречески. Проиграл не Павел, а те, кто его не читал: проглядели христианство. Я не сравниваю Андреева с апостолом Павлом, но боюсь, как бы и здесь не проглядеть жизнь.

Те огненные языки, которые знаменуют сошествие Духа, некогда горели над русской литературой; теперь потухли или горят уже не там. Что-то есть в русской жизни, чего уже нет или еще нет в русской литературе, в слове. Жизнь ушла в бессловесную глубь. Теперь то, что пишется, значительнее того, что печатается; то, что говорится, — того, что пишется, и, наконец, то, что умалчивается, — того, что говорится. Теперь, — что у кого болит, тот о том не говорит: сказать — язык не поворачивается, написать — рука не подымается, где уж тут печатать.

Недавно заговорили о «зеленой опасности»; в газетах появились дневники и письма гимназистов из «подполья», которые поступают в общество «огарков» и стреляются, потому что не решили мировых вопросов. Это, конечно, не литература, — беспомощно, почти безграмотно. Но как подлинник жизни, может быть, значительнее, чем вся современная литература. Предсмертные письма самоубийц редко бывают правдивыми, но в каком-то порядке они все-таки подлиннее стихов Пушкина.

Произведения Андреева напоминают письма самоубийц: под ложью правда, как под пеплом огонь; огня не видать, а дотроньтесь — обожжет.

На сцене «балаганчика» из головы Пьеро течет клюквенный сок; но Пьеро все же не кукла, а человек, и, когда ему надоест быть куклою, он, может быть, уйдет за сцену и пустит себе пулю в лоб; тогда потечет кровь, и балаганчик кончится трагедией.

Я не боюсь того, чем Андреев меня пугает; но боюсь, чтоб он сам не испугался, как дети, которым однажды, во время игры в черта, явился черт.

{192} Андреев не художник, но все же почти гениальный писатель: у него гений всей русской интеллигенции — гений общественности. Есть у Андреева и нечто большее, небывалое в русской интеллигенции: прикосновение общественности к религии. Что из этого выйдет, добро или зло, сейчас трудно решить, но, что бы ни вышло, неизмеримо важно, что это случилось. Нужна небольшая религиозная опытность, чтобы предсказать, что для русской общественности прикосновение к религии даром не пройдет; ноготок увяз, всей птичке пропасть. Религиозная бессознательность все равно что половая девственность: потеряв, не вернешь.

О Боге Андреев не первый задумался в русской литературе, которая эти думы, можно сказать, всосала с молоком матери. Мистика Достоевского, по сравнению с мистикой Андреева, — солнечная система Коперника по сравнению с календарем. Недосягаемые глубины мистического созерцания, перейдя из четвертого измерения во второе, в общедоступную плоскость, как бы неимоверно расплющились. Елевзинские таинства[[54]](#endnote-40) превратились в уличный митинг. Но это не потеря, а только превращение мистической энергии — ее переход из созерцания в действие, из личности в общество, из мысли одного в волю всех.

Великие русские мистики, от Гоголя до Л. Толстого и Достоевского, только и делали, что рвались к общественности, но ведь вот почему-то так не дорвались — остались дневными звездами, которые видимы только в черной воде колодцев. Почему? Не потому ли, что для русских мистиков доныне всегда, сколько бы они этому ни противились, религия кончалась реакцией? Русская интеллигенция зачитывалась ими как художниками, но не жила с ними в своей единственно подлинной жизни — в революционной общественности. Тут они чужие. Андреев — свой брат, типичнейший русский интеллигент. Положение необычайное: «властитель дум», а лицо, как у всех; говорит, чувствует, думает, как все. Заражает, потому что заражен. На нем видно, как мистика, некогда редчайшая болезнь, случай белого ворона, становится эпидемической: все черные вороны вдруг побелели.

По степени религиозного сознания андреевские герои — недоумки, недоросли. Но в России издавна так повелось, что общественность делают не взрослые, а дети, эти вечные русские мальчики в красных рубашках-косоворотках и студенческих тужурках, которые в религиозном сознании ушли немногим дальше Писарева и Чернышевского. С Богом навсегда покончено — так думали они вчера; а сегодня не то чтобы подумали иначе, но зашевелилось у них что-то на дне прежних дум, как большая рыба в мутной воде. Откуда, что, зачем — они еще сами не знают. Со старой дороги не свернули, а только зашли в тупик и уперлись лбом в стену. Конечно, жаль лбов, ну, да ничего, пусть поколотятся, и если даже кто-нибудь разобьет себе голову, зато другие поймут, наконец, что религия — не пустое место; а может быть, и достучатся до той двери, о которой сказано: стучите и отворится.

### **{****193}** III

Главная и непоправимая беда священника Василия Фивейского не в бесчисленных и фантастических бедах, а единственно в том, что он глуп; не просто не умен, а именно глуп, потому что истинная глупость заключается не столько в отсутствии ума, сколько в его несоответствии с прочими свойствами души, главным образом с волею. Слишком большая воля, при малом уме, приводит к глупости или к сумасшествию, ибо и глупцы, так же как умные, может быть, даже чаще умных, сходят с ума. Во всяком случае, для автора, не желающего принимать на себя ответственность за глупость героев, — самый удобный исход — сводить их с ума.

Сказано: не оспаривай глупца. Это верно в частных делах. Но когда глупость становится явлением общественным, как в настоящее время происходит в области религиозной метафизики, то приходится спорить.

Итак, согласимся с Андреевым, что Василий Фивейский не просто глуп, а только недостаточно мудр, кое-чего не знает, что знает за него автор, и, вместе с тем, беспредельно несчастен, обижен судьбой, людьми и Богом. Пройдя через горнило страданий, он вынес из него ту огненную веру, которая двигает или должна бы, по вере верующих, двигать горами, воскрешать мертвых. И вот в церкви, во время отпевания покойника, он подходит к гробу, «подымает повелительно правую руку и говорит разлагающемуся трупу»:

«— Тебе говорю, встань!»

«Но неподвижен мертвец». Тогда о. Василий «понимает все», проклинает Бога, и так как не имеет силы сделаться мудрым без Бога, то сходит с ума.

Это значит: нет веры без чуда; но не может быть чуда и, следовательно, не может быть веры.

Нельзя ли, однако, сказать и обратно: не может быть чуда без веры, а так как нет веры, то нет и чуда?

Весь вопрос в том, верит ли о. Василий. Он думает, что верит, упорно твердит: «Верую, верую, Господи!» — но думать, что веришь, и верить — не одно и то же. Мы о вере о. Василия слышим, но веры его не видим. Мы только можем догадываться, что согласно с тем, что он считает своею верою, Бог посылает верующим все житейские блага и охраняет их от всех житейских бед; пока Бог это делает, есть вера, а перестал, и вере конец.

У моего друга была бабушка, богомольная старушка; когда она заболела раком, то сперва молилась об исцелении, а потом, видя, что молитва не помогает, рассердилась и велела вынести иконы. Может быть, и я так же сделаю, потому что слаб человек и предела слабости своей не знает. Но я все-таки не могу не сознавать, что такая вера не выше безверия или суеверия шамана, который {194} за исполненную молитву мажет своего боженьку сметаной по губам, а за неисполненную бьет по щекам.

Умен или неумен сам о. Василий, от Бога-то он, во всяком случае, требует неумного чуда. В самом деле, что произошло бы, если бы мертвец встал из гроба? Увидев чудо, неверующие поверили бы? Воскресивший Лазаря думал иначе: *если Моисея и пророков не слушают, то, если бы кто из мертвых воскрес, не поверят*.

Одно из двух: или Христос не воскрес; тогда во что же верит о. Василий, и не для того ли воскрешает он мертвого, чтобы поверить в Бога, помимо Христа? Или Христос воскрес и во Христе — мертвые; тогда иное воскресение, не властью Христовой, а властью о. Василия, есть чудо не только помимо, но и против Христа — чудо Антихристово.

О. Василий воскрешающий вовсе не думает о Христе воскресшем; ему до Него дела нет, потому что, в лучшем случае по глупости человеческой, в худшем — по гордости бесовской, он себя самого ставит на место Христа, на ту страшную высоту, где одним человеком за все человечество решается вопрос, быть или не быть религии; и на этой высоте, как Христа на «крыле храма», искушает о. Василия дьявол: *если ты Сын Божий, бросься отсюда вниз*. Вместо того чтобы ответить со смирением и мудростью Христовой: сказано: *не искушай Господа Бога твоего*, — он бросился и разбился.

Когда он уже «понял все», ему чудится в мертвеце то живой сын-идиот, выходящий из гроба, то снова неподвижный труп; «и так — безумно двоится гниющая масса». Андрееву кажется, что это только бред, галлюцинация, но, может быть, сам Андреев еще не «все понимает» и тут есть нечто большее: может быть, по вере чудо: вера бесовская — и чудо бесовское?

Когда ожидаемое чудо нетления не совершилось над святым старцем Зосимою и, по стыдливому слову монахов, он «упредил естество», или, по циническому слову нигилиста Ракитина, «старец протух», Алеша Карамазов подходит, хотя и с другой стороны, к тому же вопросу о «тлетворном духе», как Василий Фивейский. «За что? Кто судил? Где же Провидение и перст Его? К чему сокрыло Оно свой перст в самую нужную минуту и само захотело подчинить себя слепым, немым, безжалостным законам естественным?» — ответ — Кана Галилейская:

«Что это? Что это? Почему раздвигается комната? Ах, да это брак, свадьба, вот и гости… Но кто это? Кто встает там из-за большого стола? Как?.. И он здесь? Да ведь он во гробе… Но он и здесь… — Да, к нему подошел он, сухонький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. Гроба уже нет, и он в той же одежде, как и вчера сидел с ними, когда собрались гости. Лицо все открытое, глаза сияют. Как? Это он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской?»

{195} Для Андреева, как и для нигилиста Ракитина, это, конечно, бред, галлюцинация — «безумно двоится гниющая масса». Но для Алеши тут нечто большее; он знает не внешним, а внутренним знанием, что это не только видение, а подлинное видение высшей потусторонней реальнейшей реальности. И плоха та критика познания, которая вздумала бы отрицать эту реальность. Не ужасает Алешу, а радует, как совершающееся чудо нетления, то, что тлеющее тело «двоится», что оно одновременно — в двух порядках, и в эмпирическом — там в гробу, в «тлетворном духе», и здесь, в трансцендентном — на пире нетления, со Христом воскресшим. И пусть еще Алеша не знает, как эти два порядка соединить окончательно, — он уже всем существом своим знает, что в единой точке мира, в плоти Христа воскресшего совершилось последнее соединение двух порядков — единое, единственное чудо.

Нет религии, потому что нет чуда? Какой вздор! Вот опыт физики: один из двух подвязанных на ниточке шариков ударяет в другой и приводит его в движение. Легко сказать: приводит в движение. Но что это значит? Мы только видим, что механическая энергия из частиц одного тела передается частицам другого, но как передача совершается — не знаем и даже представить себе не можем; в самом деле, для того чтобы передаться от одного тела к другому, энергия должна быть, хоть на мгновение, между телами, вне материи — логическое представление, физически непредставимое: тут наша логика расходится с нашею физикою; тут для нашего знания зияющий прерыв. И такими прерывами, провалами, коих края как бы очерчивают облики невидимых чудес, полон мир. Основа всех явлений — тайна, Непознаваемое, Непредвидимое, то есть отверстость, готовность к чуду. Для того чтобы все явления выступили из порядка причинности, как звезды из ночного неба, засветились внутренним светом чуда, нужно, чтобы они повернулись к явлению, соединяющему оба порядка, к единому солнцу, к единому чуду, к Плоти Воскресшей.

А пока нет религии, нет последнего соединения, — есть только метафизические сплетения обоих порядков, тончайшая паутинка, в которой дрожат миры и созвездия, как утренние капли росы. В эту-то страшную звездную паутинку, которой и мудрецам не распутать, — в вопрос о чуде, ступил о. Василий, косолапый мужичище, своим сапожищем — ступил и провалился. Ему бы не о чудесах думать, а вбивать сваи да петь дубинушку.

Жаль о. Василия. Но кого же винить? Во всяком случае, не метафизику, не судьбу, не Бога, а разве губернскую консисторию, которая назначает глупых попов. Да, как ни повертывай, а приходится кончить тем, с чего я начал: о. Василий просто глуп.

Но ведь и глупые страдают; у них нет сознания, зато есть боль, и, может быть, даже чем слабее сознание, тем сильнее боль. Об этой боли умные молчат, а глупые вопят. Но когда все *религиозные — неверующие* люди, — а таких теперь с каждым днем {196} все больше, — поймут, что жизнь без Бога и смерть без воскресения делают не только каждого человека в отдельности, но и все человечество «гниющею массой», когда они это поймут окончательно, то что же останется им всем, равно глупым и умным, как не завопить вместе с Василием Фивейским, потрясая неподвижный труп:

— «Да говори же ты, проклятое мясо!»

### IV

Тем же религиозным недоумениям или, вернее, той же религиозной боли, которой Андреев коснулся впервые в «Жизни Василия Фивейского», посвящено главнейшее произведение его, едва ли случайно написанное от 1905 до 1907 года, то есть в годы русской революции. Может быть, сам автор не сознавал, но для читателя ясно, что «К звездам», «Савва» и «Жизнь человека» — три части одного целого, одной трилогии.

Как будто испугавшись вопроса о чуде в новой религии, Андреев повернул назад, к старой позитивной религии без чуда.

Нет чуда, нет воскресения, нет личного бессмертия: но есть безличное; все умирают, но все живет; смерть всех — бессмертие всего.

Герой первой части трилогии «К звездам» — великий астроном, Сергей Николаевич, узнав о смерти сына, говорит: «У меня нет детей. Для меня одинаковы все люди… Я думаю обо всем… Я вижу мириады погибших… и тех, кто погибнет; я вижу космос — везде торжествующую безбрежную жизнь, — и я не могу плакать об одном… Жизнь везде… Смерти нет». — «А Николай? А сын твой?» — «Он в тебе, он во мне, он во всех, кто свято хранит благоухание его души. Разве умер Джордано Бруно?»

Базаров говорил спокойно: «Умру — лопух вырастет». А Сергей Николаевич прибавляет восторженно: и в лопухе буду я. Но полно, так ли? Ведь я, да не я; ведь самого драгоценного, единственного, неповторимого, что делает меня мною — Петром, Иваном, Сократом, Гете, — в лопухе уже не будет. Не только человека, но и травяную вошь можно ли насытить таким лопушным бессмертием? И не сообразнее ли с человеческим достоинством вовсе не быть, чем быть в лопухе? Снявши голову, по волосам не плачут; уничтожив личность, не притязают ни на какое реальное бессмертие. Говоря откровенно, мне бы хотелось, чтобы с моим уничтожением все уничтожилось; впрочем, так оно и будет: если нет личного бессмертия, то со мною для меня все уничтожится.

«Разве умер Джордано Бруно?» — Еще бы не умер! Издох, как пес, хуже пса, потому что животное не знает, что с ним делается, когда умирает, а Джордано Бруно знал и то, что «лучше быть живым псом, нежели мертвым львом». Перед несомненною «гниющею массою» что значит сомнительное нетление в славе, в памяти {197} человеческой? Попробуйте-ка фотографическим снимком с детей утешить Рахиль, «плачущую о детях своих, потому что их нет». А ведь по сравнению с реальностью живого человека, между этими двумя реальностями умершего — в памяти человеческой и на фотографической пластинке — нет существенной разницы. Утешать таким бессмертием все равно что кормить нарисованным хлебом: пустая риторика или злая шутка.

«Как это бездушно!» — отвечает Маруся, дочь Сергея Николаевича, на все его утешения. Он, впрочем, и сам, кажется, чувствует, что тут что-то неладно, и пытается приставить к ветхой одежде новую заплату, к позитивной религии человечества мистическую идею «сверхчеловека», «человекобога».

«Сын вечности — так когда-нибудь назовется человек… Привет тебе, мой неизвестный и далекий друг… Душа человека — алтарь, на котором совершается служение сыну вечности».

Но со смертью-то как же все-таки быть? Ежели «сын вечности» смертен и лопух из него вырастет, то чем он лучше мертвого пса? А ежели бессмертен, то как его победа над смертью могла совершиться без чуда, чудо без Бога? И почему легче верить в грядущего Сына вечности, чем в пришедшего Сына Божьего? Воскресение Христа — воскресение всех; бессмертие «сына вечности» — смерть всех. Все умирают, чтобы он один жил. Человечество — навоз, удобряющий почву, на которой распустится этот единственный цветок бессмертия.

«Как это бездушно!» — Не только бездушно, но и возмутительно до скрежета зубовного. Помилуйте, едва перестали мы быть пушечным мясом для Наполеона, как нас приглашают сделаться гниющею падалью для «сына вечности». Не знаю, как другие, а я заранее от этой чести отказываюсь, — «почтительнейше билет мой возвращаю». Пропадать так пропадать — пусть уж лучше из меня обыкновенный лопух вырастет. Если вообще кому-нибудь кланяться, то я предпочитаю поклониться доброму старому кесарю, какому угодно самодержцу, тирану, насильнику, только бы не этому гнусному божку, который восседает наверху исполинской горы, сложенной из костей человеческих.

Может быть, впрочем, Сергей Николаевич не столько бездушен, сколько просто глуп, так же как Василий Фивейский, и так же заблудился в двух соснах метафизики. С одной стороны, говорит о «железной силе тяготения, все миры покоряющей», а с другой — о «великом бессмертном духе, над всеми мирами господствующем». Но что же, в конце-то концов, — сила тяготения или бессмертный дух, необходимость или свобода? Можно, конечно, совсем отказаться от метафизики, но пройти мимо этой антиномии, даже не заметив ее, нельзя без метафизического мошенничества или невинной глупости.

Единственный выход из отвлеченной религиозно-позитивной {198} путаницы Сергея Николаевича — грубый животный оппортунизм другого героя той же пьесы, некоего американца Трейча:

«Если встретится гора — ее надо срыть. Если встретится пропасть — ее надо перелететь. Если земля будет расступаться под ногами — нужно скрепить ее железом. Если небо станет валиться на голову, надо протянуть руки и отбросить его — так… У‑ах!.. Вперед, всегда и вечно!»

В ремарке Андреев сравнивает Трейча с «Атлантом, который поддерживает мир». А Сергей Николаевич однажды, в минуту откровенности, сравнил человека с «блохою, заблудившейся в склепе». Сравнение довольно странное — откуда бы, кажется, взяться блохе в склепе? Какое же, однако, сравнение вернее?

«Проклятая жизнь! Зачем жить, если лучшие погибают?» — религия Богочеловечества хорошо или дурно, но как-то ответила на этот вопрос; религия человечества без Бога или совсем не слышит вопроса, или отвечает двусмысленным сравнением человека то с Атлантом, то с блохою.

Кажется, впрочем, и сам Андреев почувствовал, что это не ответ; по крайней мере, во второй части трилогии, в «Савве», от позитивной религии человечества не остается камня на камне.

Сергей Николаевич — созидатель; Савва — разрушитель. Сергей Николаевич утверждает космос; Савва утверждает хаос. «Человечество идет к звездам», — говорит Сергей Николаевич; «человечество идет к черту», — говорит Савва. Для первого сверхчеловек есть острие растущей вверх пирамиды, вавилонской башни прогресса; для второго — нижняя точка воронкообразного колодца, как бы пустого опрокинутого конуса, который зазияет под срытою пирамидою.

«Человеку мешает глупость, которой за эти тысячи лет накопилась целая гора. Теперешние умные хотят строить на этой горе, — но, конечно, ничего, кроме продолжения горы, не выходит. Нужно срыть ее до основания — до голой земли… Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле. Тогда он устроит новую жизнь. Нужно оголить землю… уничтожить все: старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство… Тицианы, Шекспиры, Пушкины, Толстые — из всего этого мы сделаем хорошенький костерчик и польем его керосином… Светопреставление нужно… нельзя иначе. Надо уничтожить все, и мы это сделаем».

С чего же начать? Савва понимает, что отвес, по которому вся пирамида человеческой культуры или человеческой «глупости» строится, есть идея о Боге, что это та невидимая ось, на которой теперешнее человечество держится и движется. Оставить людям Бога значит оставить все; отнять Бога значит отнять все — кинуть «голого человека на голую землю». Для этого всемирного оголения и разрушения надо, по слову Ивана Карамазова, «прежде {199} всего уничтожить в человечестве идею о Боге — вот с чего надо начать». И Савва начинает.

«Бога взорвали!» — кричит он с безумною радостью, когда происходит взрыв адской машины в церкви перед иконою Спасителя. «Динамит сильнее ихнего Бога… Вот они кланяются, вот они молятся, вот они прямо взглянуть не смеют, холопы поганые, а пришел настоящий человек и разрушил. Готово… Кончилось царство ихнего Бога и наступило царство человека. И сколько их подохнет от ужаса одного, с ума будут сходить, в огонь бросаться. Антихрист, скажут, пришел…»

Предтечею Антихриста Савва считает себя.

«Настало время мне прийти — и я пришел, и вот стою я среди вас. Будьте готовы… В огне и громе хочу я перейти мировую грань… А не я, так другой… Я только посланный, пославший же меня бессмертен… Я вижу его… Он идет… Он родится в пламени… Он сам — пламя и разрушение. Конец земле… Он идет…»

Идет свободный «голый человек», абсолютный босяк, «сын вечности», победивший Сына Божьего. Это обратный Апокалипсис с победой Зверя над Богом. Савва постоянно говорит об огне всемирного разрушения. И Апокалипсис говорит о том же: *кто подобен зверю сему и кто может сразиться с ним? Он дам нам огонь с неба*. Савва не безбожник, он верит в противоположного Бога — Дьявола.

Он предлагал свои услуги русским террористам: но «они испугались — слабоваты; ну, я и ушел от них; пусть себе упражняются в добродетели — узкий народ, широты взгляда нет у них».

«Широкий взгляд» на русскую революцию у одного Саввы; он один понял ее подлинный смысл — всемирное разрушение и оголение, отрицание культуры, науки, искусства, религии, торжество хаоса, торжество дьявола. Но если это так, то не праведна ли реакция и слова, обращенные к Савве: «тебя нужно убить, раздавить, как гадину», не следует ли обратить ко всей русской революции, что, конечно, и сделал бы Достоевский, думавший, что в революции — «бесы»? Толпа озверелых погромщиков убивает Савву «во имя Христа, Царя и Отечества». На чьей же стороне Андреев — на стороне Саввы, предтечи Антихриста, или погромщиков, «слуг Христовых»? А если ни на той, ни на другой, то во имя какой истины отрицает он эти две лжи?

Что в русской революции есть между прочим и «бесы», в этом нет сомнения. Но одни ли «бесы»? Не происходит ли и в ней, как во всяком всемирно-историческом явлении, борьба Божеского с бесовским? Вопрос не в том, что победит; мы этого не можем знать; но мы можем и должны знать, *чему желать победы*. Савва желает победы дьяволу. Хочется верить, что Андреев желает иного, что для него «широкий взгляд» Саввы на русскую революцию — безобразная клевета. Но чем мог бы Андреев возразить Савве, я не знаю.

{200} «Ты дальше носа своего не видишь, а тоже говоришь. Глуп ты еще!» — обличает кто-то Савву. Савва, конечно, глуп, но не глупее умного Сергея Николаевича и всех вообще андреевских умных героев.

Тут, впрочем, дело не в уме и не в глупости. Савва не столько глуп, сколько дик какой-то небывалою, не первою, а последнею религиозною дикостью; это — новый гунн каких-то новых Атилловых полчищ, Гога и Магога, идущих из великой пустыни безбожия. Он — первая ласточка страшной весны: сегодня он один, а завтра множество таких, как он. И чем от них защититься, если нет Бога, нет Христа?

«Выдержит ли человек» всемирное разрушение, не погибнет ли «голый, на голой земле» или, хуже того, не вернется ли к старому, не начнет ли сызнова строить разоренный муравейник, вавилонскую башню прогресса? Это всё вопросы, не решенные Саввою. Он только решил, что если человек не выдержит, то «совсем надо его уничтожить; — мировая, значит, ошибочка произошла… Раз жизнь человеку не удалась, пусть уйдет… И это будет благородно, и тогда можно будет и пожалеть его, великого осквернителя и страдальца земли».

Но кто пожалеет человека, когда самого человека на земле не будет? Не «умный ли и страшный Дух небытия», устроитель «мировой ошибочки»? Ведь для него, исконного «человекоубийцы», это, может быть, вовсе и не «ошибочка», а цель; к ней-то, может быть, он все и ведет: от космоса к хаосу, от хаоса к ничтожеству. Бог дает вечную жизнь; дьявол — вечную смерть. Религия Саввы, религия дьявола — религия небытия.

И опять-таки, чем бы мог на это возразить Савве Андреев?

Во всяком случае, скорее утвердительный, чем отрицательный, ответ на вопрос о «мировой ошибочке» дает последняя часть трилогии — «Жизнь человека».

### V

«В слепом неведении своем человек — покорно совершит круг железного предначертания», — предсказывает «Некто в сером» жизнь человека. Василий Фивейский верил или хотел верить в Бога, Сергей Николаевич — в бессмертный дух, Савва — в сверхчеловека. Но вот оказывается, что ничего этого нет и быть не может, а есть только круг «железного предначертания», от которого человек никогда не освободится: он был, есть и будет или жалким покорным, или еще более жалким бунтующим рабом «Некоего в сером», Бога — Дьявола.

Сначала рабья благодарность: «Боже, благодарю Тебя за то, что Ты исполнил мое желание… Я всегда буду верить в Тебя и ходить в церковь…»

Потом рабий ужас: «Я в прах разостлался перед Тобой, землю целую, — прости меня!..»

{201} И наконец, рабий бунт: «Ты женщину обидел, негодяй, Ты мальчика убил… Я не знаю, кто Ты — Бог, дьявол, рок или жизнь, — я проклинаю Тебя! Я проклинаю все!..»

«Человек» знать не хочет, с кем имеет дело, с Богом или дьяволом, — и прав: нет никакой разницы между таким Богом и дьяволом: «человек» смешивает их так же естественно, как Василий Фивейский или вогульский шаман, который своего боженьку-чертушку то мажет сметаной по губам, то бьет по щекам. И Андреев полагает, что этим исчерпывается вся религия «человека», вся религия человечества?

Бога проклинает «человек» за то, что у него умер сын. Все люди смертны, это человек знал еще тогда, когда впервые встал с четверенек на две ноги. Но только в 1907 году узнал он, что смертность дает ему право ругать Бога, как пьяный хулиган ругает прохожего.

Смерть сына — большое горе, но вот еще большее: мужик Еремей нечаянно убил сына. «Вот горе мое, видишь какое, — говорит он Савве, — на земле такого не бывает, а призови меня Бог и скажи: “На тебе, Еремей, все царства земные, а горе твое отдай Мне”, — не отдам… Слаще оно мне меду липового, крепче оно браги хмельной… Правду я узнал через мое горе… Христа, вот Кого… И всегда предо мной лик Его чистый, куда ни повернись. — Понимаешь, Господи, страдание мое? — Понимаю, Еремей. Я, брат, все понимаю. — Так мы с Ним вдвоем и живем».

Это значит, что человек за страдание может не только проклясть, но и благословить Бога, — и уж, конечно, для благословения нужна большая сила, чем для проклятия.

Снилось ли это андреевскому «человеку»? Да нет, куда ему! — «Ты и своего носа-то, как следует, не видишь, а тоже говоришь. Глуп ты еще». — Чтобы страдание было «слаще меда липового, крепче браги хмельной», — не за себя одного надо страдать, не себя одного любить. А что «человек» любит, кроме себя? — Жену, детей? Но ведь и зверь любит самку, детенышей. — Искусство? Но он забыл о нем, когда оно перестало давать ему деньги и славу. — «Нет, Савва, ты никого не любишь: ты только себя любишь». — Никого «человек» не любил, кроме себя, жил в свое брюхо, как зверь, и умер, как зверь.

Если бы у него была хоть искра человеческого достоинства, он вместо того, чтобы проклинать Бога, просто и молча убил бы себя. Но он подло жил и еще подлее умирает.

«Меня пугает бесконечность… Я становлюсь такой маленький, такой жалкий, как, знаете, цыпленок, который во время еврейского погрома спрятался куда-нибудь, сидит и ничего не понимает», — говорит еврей Лунц в драме «К звездам». То же самое мог бы сказать о себе «человек».

Когда в кабаке, среди пьяниц, он «падает на стул и умирает, запрокинув голову», автору кажется, что эта голова — «грозно {202} прекрасная», как у самого титана Прометея. Бедный титан — с головой зачичкавшегося погромного цыпленка!

«Некто в сером» остается победителем. Кто же этот Некто? — Бог? Но надо быть не человеком и даже не зверем, а булыжником, чтобы признать такого Бога. — Дьявол? Но дьявол умнее. — Рок? Но рок правосуднее. — Нет, это просто олицетворенная глупость самого человека. Все его отчаянные вопли и проклятия — с «Некоего в сером», как с гуся вода; но, может быть, от одной тихой усмешки Еремея, сыноубийцы: «Понимаешь, Господи, страдание мое?» — это чучело провалилось бы, не оставив после себя ничего, кроме серного запаха, который сопровождает провалы театральных чертей. А если бы у него была хоть капля остроумия, он мог бы, перед тем как провалиться, сказать:

— Я, господа, право же, ни в чем не виноват: я только держал свечку, освещая все глупости, которые делал этот, с позволения сказать, «человек».

Над мертвым телом человека какие-то «пьяные старухи», должно быть, исчадия хаоса, пляшут, «топая ногами, визжа и смеясь диким смехом. Наступает непроглядный черный мрак». И опускается занавес — трилогия кончена.

«Выдержит ли человек» всемирное разрушение, Савва не знает и хочет сделать опыт. Но после «Жизни человека» опыт не нужен; ясно и так, что «не выдержит», что «голый человек на голой земле» — гниющая падаль, над которою торжествует хаос.

Так вот что значит: «кончилось царство Бога и наступило царство человека». Так вот для чего нужно «взорвать Бога», «уничтожить в человеке идею о Боге». Да здравствует хаос, да здравствует смерть, да здравствует ничто! Богоубийство — самоубийство человечества.

Ежели это не сплошное безумие, не кощунственная клевета на жизнь, на человека, на Бога, то это религия дьявола, религия небытия.

### VI

«Жизнь человека» и жизнь Сына Человеческого — поставил ли Андреев знак равенства между этими двумя жизнями? Проклятие Богу-Отцу есть ли проклятие и Сыну Божьему, Христу? На этот вопрос отвечает «Иуда Искариот», повесть, написанная после трилогии и которая могла бы к ней служить эпилогом.

«— Есть у тебя враги, Савва, ну, такой враг, один, что ли, которого бы ты особенно ненавидел?

— Такой, пожалуй, есть: Бог… Ну, Тот, Кого вы называете вашим Спасителем.

— Ты не смеешь так говорить. Ты с ума сошел.

— Ого! В чувствительное место попал?»

{203} Да, это место — «чувствительное» не только для врагов Саввы, но и для него самого. Он понял, что бороться с Богом значит бороться с Христом; что теперь уже нельзя отрицать *только* Бога во имя *только* человечества, а волей-неволей приходится отрицать Богочеловечество во имя Человекобожества; что атеизм не может не быть антитеизмом, и антитеизм не может не быть антихристианством.

«Пока ходил Он по земле, был Он человек так себе, хороший, думал то да се, то да се; вот человек, вот поговорю, да вот научу, да устрою. Ну, а как эти самые человеки потащили Его на крест, да кнутьями, тут Он и прозрел: “ага, говорит, так вот оно какое дело”. — И взмолился: “не могу Я такого страдания вынести. Думал Я, что просто это будет распятие, а это что же такое…” А Отец Ему: “ничего, ничего, потерпи, Сынок, узнай правду-то, какова она”. — Вот тут-то Он и затосковал, да до сих пор и тоскует».

В этих словах второй, центральной части трилогии — главная мысль его эпилога, повести об Иуде Искариоте.

Иуда будто бы любит Иисуса, не Христа, не Сына Божьего, а «человека так себе, хорошего», может быть, даже «лучшего из людей», но все-таки бесполезного мечтателя, галилейского пастушка, фарфоровую куколку, «прелестного учителя», charmant docteur во вкусе Ренана: «Петр, Петр, разве можно слушать Его? Разве понимает Он что-нибудь в людях, в борьбе?»

Иуда будто бы любит Иисуса и предал Его из любви, чтобы поднять народное восстание и насильно сделать этого «Царя не от мира сего» сначала царем Иудейским, а потом всего мира. «Вдруг они поймут. Вдруг всею своею грозною массою мужчин, женщин и детей они двинутся вперед, молча, без крика, сотрут солдат, зальют их по уши своею кровью, вырвут из земли проклятый крест и руками оставшихся в живых высоко над теменем земли поднимут свободного Иисуса. Осанна! Осанна!» — И долой самодержавие римского кесаря, да здравствует всемирная революция!

Не себя, а всех остальных учеников Христовых считает Иуда «предателями». От них будто бы начнется «порода малодушных и лжецов». Но почему же от учеников, а не от самого Учителя? Ведь они только научились тому, чему Он учил. Если они во «лжи», то Христос — «ложь». Во всяком случае, правда Иудина противоположна правде Христовой, и орудием этой своей высшей будто бы правды он хочет сделать Христа, хочет подвиг Его исправить.

Христос говорит: любите врагов ваших. — «Кто любит, — говорит Иуда, — тот душит врага и кости ломает у него». — Христос отдал себя в жертву за мир. — «Жертва — это страдание для одного и позор для всех», — говорит Иуда. — «Предатели, предатели, что сделали вы с землею? Теперь смотрят на нее и сверху и снизу, и хохочут, и кричат: посмотрите на эту землю, на ней распяли Христа. — И плюют на нее, как я». — Он плюет на жертву Христову, — значит, и на самого Христа. Какая же это любовь?

{204} «*Я победил мир*», — говорит Христос. — «Не Ты, а я, — отвечает Иуда. — Кто вырвет победу из рук Искариота? Свершилось. Пусть все народы, какие есть на земле, стекутся к Голгофе и возопиют миллионами своих глоток: Осанна! Осанна! — и моря крови и слез прольют к подножию ее — они найдут только позорный крест и мертвого Иисуса». Христос умер и не воскрес, не победил жизнью смерть; Иуда победит смертью жизнь; Иудина победа в том, что смерть сильнее жизни, зло сильнее добра, дьявол сильнее Бога. Умер Иисус, но жив Иуда Предатель, Иуда Спаситель, Иуда — противоположный Христос — Антихрист. Он победил мир и вернется на землю с побежденным Христом.

«Я иду к Тебе… Мы вместе с Тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю… Но, может быть, Ты и там не поверишь? И в ад меня пошлешь? Ну, что же. Я пойду в ад. И на огне Твоего ада буду ковать железо, ковать железо и разрушу Твое небо. Хорошо? Тогда Ты поверишь мне? Тогда пойдешь со мною назад на землю, Иисус?»

Это Иудино железо — не железо ли адской машины, которою Савва хочет «взорвать Бога», не «сила ли железного тяготения», которой покорствуют звезды, не «круг ли железного предначертания», в который «Некто в сером» включил «Жизнь человека» и самого Сына Человеческого? По тому, чем кончилась «Жизнь человека», мы можем судить и о том, чем кончилась жизнь Сына Человеческого. — *Боже мой, Боже мой, для чего Ты оставил Меня?* — «Потерпи, Сынок, узнай правду-то, какова она». — А правда такова, что Отец — Сыноубийца, Человекоубийца, Дьявол. Дьявол победит Бога, Антихрист победит Христа — и да здравствует хаос, да здравствует смерть, да здравствует ничто!

Все так и не может быть иначе, если Христос не воскрес. Ну, а если воскрес? Иуда об этом не думает. Почему? Потому ли, что слишком умен, или потому, что «и носа своего, как следует, не видит»?

Замечательно, что всех андреевских умных героев кто-нибудь когда-нибудь нет‑нет да и обличит в глупости, как будто автор, забегая вперед, спешит предупредить догадку читателя о том, что у всех этих умников — какая-то слепая точка, «темная вода» в глазах.

«Что ж мне говорили об уме Иуды из Кариота? Это просто дурак, очень скучный дурак», — говорит Каиафа. — «Разве, действительно, прав Каиафа?» — спрашивает себя сам Иуда.

Не умом, а сердцем он глуп. У него есть ум человеческий, но нет змеиной мудрости, простоты голубиной. Не понял, что значит: *утаил от премудрых и открыл младенцам*. Не понял, умный дурак, что тысяча раз легче было ученикам умереть, когда умер Христос, чем, оставшись в живых, поверить, что Он воскрес, — что для этого нужна была большая сила любви к Сыну, чем для того, чтобы проклясть Отца. О, конечно, и другие, вместе с Иудой, предали {205} Господа: разбежались, покинули, думали: умер — и кончено. Не только во дворе Каиафы отрекся Петр, но и после Воскресения; так отяжелел, окаменел сердцем, что все забыл, на все махнул рукой, как будто ничего и не было: «пойду, говорит, ловить рыбу». И вот, однако, поверил же, увидел Воскресшего: *Петр, любишь ли ты Меня? — Ты все знаешь, Господи; Ты знаешь, что я Тебя люблю*. — И Фома Неверный пал к ногам Иисуса: *Господь мой и Бог мой!*

Поверили, потому что любили. Иуда не верит, потому что не любит.

Или чудес не бывает? А ковать железо в аду и разрушить небо — не чудо? В том-то и дело, что не просто не верит он, а не хочет Воскресения; ему нужно, чтоб Христос не воскрес: ведь иначе Иуда погиб — хуже, чем погиб, — в дураках остался.

Сколько неистовых проклятий, сколько молний и громов у Искариота, а вот в предутренних сумерках тихое веяние, тихий зов:

*— Жена! что ты плачешь? кого ищешь?*

*— Господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его*.

*— Мария!*

*— Раввуни!*

И совершилось чудо — единое, единственное чудо любви — Христос воскрес.

И пусть когда-нибудь «все народы, какие есть на земле, стекутся к Голгофе и найдут только позорный крест и мертвого Иисуса», — достаточно тихого зова в предутренних сумерках: *Жена! что ты плачешь? кого ищешь?* — Чтоб вспыхнул вновь всемирный пожар, в котором истлеет, как соломинка, Иудино железо — «круг железного предначертания», «сила железного тяготения», — и все человечество воскликнет вновь: Христос воскрес!

О революции мечтает Иуда. Вот — «стерли солдат, залили кровью по уши, вырвали из земли крест и высоко над теменем земли подняли свободного Иисуса — осанна! осанна!» — царь Иудейский, царь всего мира. Ну и что из того? Кесарь против кесаря, Зверь против Зверя, папа против императора: сначала поборются, а потом соединятся, церковь с государством, меч духовный с мечом светским, железо ада с железом земли, чтобы окончательно поработить мир. Да ведь это же и произошло во всемирной истории: от Константина Равноапостольного до Константина Победоносцева[[55]](#endnote-41) вся государственная церковность и церковная государственность — не что иное, как Иудина церковь, Иудино царство. *Если падши поклонишься мне, я дам Тебе все Царства земли*.

Иуда лжет: не освободить, а поработить мир, не революции, а реакции во имя Христа хочет он, подобно всем государственно-церковным насильникам, «великим инквизиторам»; кует в аду железо, {206} чтобы, разрушив небо свободы Христовой, раздавить землю железным сводом ада, «силой железного тяготения», «кругом железного предначертания».

Пал, пал Вавилон великий — Иудина церковь, Иудино царство: *летите, собирайтесь, птицы, на великую вечерю Божью, чтобы пожрать трупы царей*. — Так совершается Апокалипсис, истинная революция, освобождение мира во имя Христа.

Но можно, конечно, повернуть и обратно, от революции к реакции, можно сказать: да, все было бы так, если бы Христос воскрес; ну, а если не воскрес, тогда что? — Тогда прав Иуда, Христа презирающий; прав Савва, Христа ненавидящий; прав Сергей Николаевич, отвергший Сына Божьего во имя «сына вечности»; прав «человек», проклинающий Бога, как Дьявола; прав о. Василий Фивейский, трясущий мертвеца невоскресшего; «да говори же ты, проклятое мясо!» — Если Христос не воскрес, то все человечество — «проклятое мясо», гниющая падаль, над которой «пьяные старухи», исчадия хаоса, справляют гнусную тризну дикою пляской и хохотом; — а когда отпляшут, отхохочут, то наступит последняя тишина ничтожества, «непроглядный черный мрак», в котором Некто будет плакать над погибшим человечеством.

Я не хочу думать, что Андреев окончательно поверил в это безобразное видение как в религиозную истину. Но если бы поверил, то какой вывод сделал бы для русской общественности, для русской революции?

Христос есть вечное *да* всякому бытию, вечное движение вперед и вперед от космоса к Логосу, от Логоса, Богочеловечества к Боговселенной — *да будет Бог все во всем*. — Антихрист есть вечное *нет* всякому бытию, вечное движение назад и назад от космоса к хаосу, от хаоса к последнему ничтожеству — да будет все ничто в Дьяволе, в духе небытия. В этом смысле Христос — религиозный предел всякой революции; Антихрист — религиозный предел всякой реакции. Вот почему принявшая религию бытия, христианская, вернее, Христова Европа — вся в революции; принявшая религию небытия, антирелигию, буддийская Азия — вся в реакции.

Религия и революция — не причина и следствие, а одно и то же явление в двух категориях: религия — не что иное, как революция в категории Божеского; революция — не что иное, как религия в категории человеческого. Религия и революция — не два, а одно: религия и есть революция, революция и есть религия. Увы, я все это пишу, как на тонущем корабле пишут письмо, чтобы запечатать в бутылку и бросить в море: авось доплывет до земли, и кто-нибудь прочтет, когда писавшего уже не будет в живых.

Ибо сознаю, что никогда и нигде до такой степени, как сейчас в России, не была опрокинута, вывернута наизнанку религиозная {207} истина о революции. Все, что можно было сделать, сделано, чтобы доказать, что религия есть реакция и революция есть антирелигия.

К счастью, выверт сделан слишком неосторожно — перехитрили, переусердствовали: так перегнули дугу, что концы, внизу разошедшиеся, снова сходятся вверху. Получилось доказательство от противного. Именно здесь у Андреева в противоположении религии и революции становится ясным, что антирелигия, пройдя через революцию, приходит к реакции.

### VII

Если бы Андреев был последователен и правдив до конца, он отрекся бы от революции и предался бы реакции. В самом деле, к чему революция, борьба за свободу, когда никакой свободы нет, а есть только беспощадная и бессмысленная необходимость — «круг железного предначертания» — для человечества то же, что кольцо, продетое сквозь ноздри быка, которого ведут на бойню? Ведь эмпирическое рабство — неизбежное следствие рабства метафизического. После всех революций не отойдет от человечества «Некто в сером», а следовательно, в сущности ничего не изменится. Что было — будет, что будет — было. Социализм, капитализм, республика, монархия — только разные положения больного, который ворочается на постели, не находя покоя. Зачем бороться, если нельзя победить? Опустим же руки, сложим оружие, умудримся, усмиримся до последнего смирения, до ничтожества. Если такова «Жизнь человека», то лучше быть не человеком, а зверем, — не зверем, а деревом, — не деревом, а камнем, — не камнем, а ничем. И кто знает, может быть, добрая тайна доброго дьявола именно в том, что он ведет человека сквозь все проклятия, безумства и муки свободы к этой последней мудрости вольного рабства, к этому последнему отдыху в сладчайшей тьме небытия?

«Тьма» называется последний рассказ Андреева, где террорист говорит проститутке: «Пей за нашу братию. За подлецов, за мерзавцев, за трусов, за раздавленных жизнью… за всех слепых от рождения… Зрячие, выколем себе глаза… Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, погасим же огни и все полезем в тьму… Выпьем за то, чтобы все огни погасли. Пей, темнота!»

Это и значит: долой революцию, долой солнце свободы! Да здравствует «тьма», да здравствует реакция!

Таков исход буйный, трагический, а мирный, идиллический — именно то, что сейчас происходит в России: под железным предначертанием самодержавного «Некто в сером» — серенькое житье-бытье, серенькое благополучие, полуреакция, полуреволюция, ни Богу свечка, ни черту кочерга. Ведь на что другое, а на это мы мастера — вися на ветке над бездонным колодцем, кушать малинку.

{208} Намедни какая-то младенческая мистическая анархисточка, захлебываясь от восторга, сообщила мне, что при новой постановке «Жизни человека» в московском Художественном театре для изображения «непроглядного мрака» всю сцену сплошь затянут черным бархатом.

Ну так вот — «погасим же огни», задуем «Огарки», уляжемся поудобнее на черном бархате и будем кушать малинку: ягодки рдеют угольками ада в черной тьме.

Немного страшно и смрадно, но зато как бархатно черно и тепло, и мягко-мягко — в обезьяньих лапах!

Да, богоборчество опошлилось — вот что надо, наконец, понять раз навсегда; может быть, снова когда-нибудь и где-нибудь облагородится, но сейчас в России опошлилось оно почти до уличной пошлости — до «мистического анархизма» — мистического шарлатанства — мистического хулиганства. Слишком легким промыслом сделалось «неприятие мира»: нынче, можно сказать, всякая блоха, у которой подвернулась нога, мира не приемлет и Бога проклинает. Велико долготерпение Божие, но надо же, наконец, и честь знать — нельзя на Бога валить все наши пакости.

Ежели воздаяние загробное состоит, между прочим, в том, что ушедшие видят здешние плоды своих дел, то Иван Карамазов и Ницше, глядя на порожденных ими, несметно кишащих сверхчеловеков, должны испытывать поистине адские муки — как бы потопление в зловонном болоте. Был «москвич в Гарольдовом плаще» — стал москвич в антихристовой ризе. Кажется, сам дьявол мог бы воскликнуть: «Нет, никогда я не был таким лакеем!»

Ведь топтаться на месте, изощряясь в богохульствах, просто, наконец, скучно, так скучно, что хочется сказать: а что, господа, не отправить ли нам все это «неприятие мира» к черту? Не проснуться ли в одно прекрасное утро и не смыть ли с наших лиц балаганные румяна и белила маленьких титанов богоборцев? Не усмехнуться ли? — может быть, в усмешке все наше спасение? — усмехнуться, встряхнуться и выздороветь, — может быть, здоровье нам сейчас нужнее всего? Взглянуть на мир просто, как мы смотрели на него в детстве, принять мир прежде религиозного оправдания, «полюбить жизнь прежде смысла жизни». Пусть мир ужасен — он все-таки хорош; не по-хорошу мил, а по-милу хорош, — может быть, это для нас теперь подвиг из подвигов?

Надо, наконец, признать раз навсегда, что Богосыновство не менее согласно с человеческим достоинством, не менее благородно, чем богоборчество; на худой конец — не менее, а пожалуй, и более. Трудно человеку бороться с Богом, но еще труднее примириться с Богом. Во всяком случае, для русской революционной общественности это самое трудное: труднее, чем свергнуть самодержавие и учредить социал-демократическую республику, труднее, чем «взорвать Бога» или «поддержать руками валящееся небо», труднее всего на свете сказать просто простые слова: *верю*, {209} *Господи, помоги моему неверию*. Труднее, но и нужнее всего, ибо не совершится, может быть, даже не начнется победа русской революции, пока слова эти не будут сказаны.

А что сказать их так неимоверно, почти сверх сил человеческих трудно, в этом, конечно, не вина одной русской революционной общественности: уж слишком долго принадлежала русскому правительству монополия христианства, «воды жизни», вместе с водкою; слишком долго религия была кощунством — немудрено, что теперь, обратно, кощунство стало религией.

Но путь этот пройден, дальше идти некуда.

Огромная заслуга Андреева заключается именно в том, что он прошел этот путь до конца — до конца и бесстрашно, не сберегая души своей, — *потерявший душу свою сбережет ее* — высказал эту кощунственную, но необходимую правду.

И как хотелось бы, чтобы он, первый в русской революционной общественности вспомнивший о Христе, первый же и пришел ко Христу. Как хотелось бы, чтобы он понял — да, может быть, и понял уже, — что его «человек» вовсе не сверхчеловек, не титан, не богоборец, а маленький, голенький ребеночек, украденный у матери хитрым чудовищем. О, если бы ребеночка вырвать из обезьяньих лап!

# Асфодели и ромашка[\*](#_e14)

Бывают «возвратные сновидения». Так, видя во сне живыми, здоровыми тех, кого любил и кто умер, каждый раз думаешь с радостью: «Ну, слава Богу, значит, не…» Но мысль обрывается, не может вспомнить о смерти, — только сквозь радость чувствуешь непоправимое.

Нечто подобное испытывал я, читая «Письма из Сибири» А. П. Чехова в «Новом Слове» (Москва, 1907 год). Жив, здоров, ну, слава Богу!.. И опомнившись, точно проснувшись, я чувствовал вновь, как тогда, в первую минуту, горестное удивление смерти.

— Послушайте, голубчик, женитесь-ка на нормальной женщине! — слышу, как сейчас, хриповатый семинарский басок его, вижу чуть-чуть лукавую, как будто застенчивую улыбку, с которой он говорил это при мне одному общему приятелю.

Я был молод; мне все хотелось поскорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову как учителю жизни. А он сводил на анекдоты да на шутки.

{210} Говорю ему, бывало, о «слезинке замученного ребенка», которой нельзя простить, а он вдруг обернется ко мне, посмотрит на меня своими ясными, не насмешливыми, но немного холодными, «докторскими» глазами и промолвит:

— А кстати, голубчик, что я вам хотел сказать: как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку — превосходно готовят, — да не забудьте, что к ней большая водка нужна.

Мне было досадно, почти обидно: я ему о вечности, а он мне о селянке. Раздражало это равнодушие, даже как будто презрение к мировым вопросам; я начинал подозревать Чехова в «отсутствии общих идей».

Надо было наговорить столько лишнего, сколько мы наговорили, надо было столько нагрешить, сколько мы нагрешили, святыми словами, чтобы понять, как он был прав, когда молчал о святом. Зато его слова доныне — как чистая вода лесных озер, а наши, увы, слишком часто похожи на трактирные зеркала, засиженные мухами, исцарапанные надписями.

И как я сейчас благодарен ему за то, что нет у него в «Письмах» никаких метафизических вопросов, ни «тайны», ни «детства», ни «жертвы», ни «мистерии», ни «мифотворчества»!.. Из этого всего уходишь к нему, как из международного вагона-ресторана, где надышали, наели, напили, накурили, наговорили, — главное, наговорили так, что хоть топор вешай в воздухе, — прямо в летнюю русскую ночь, когда зеленая заря не хочет погаснуть, коростели скрипят и пахнет болотцем, елками, березовым веником; дышишь — не надышишься, слушаешь не наслушаешься. Какая радость, какая святость молчать о святом.

Ни умных слов, ни «общих идей» — только тихая усмешка, которая отражается на всех уродствах жизни, как эта зеленая заря на грязных лужах в колеях дороги. Тут только начинаешь понимать, до чего отвыкли мы смеяться или, хуже того, улыбаться.

Жаль приводить выдержки: нельзя по ним судить о целом, как по оторванным лепесткам — о благоухании цветка.

Есть в этих «Письмах», как в «Дон Кихоте» или в «Пане Тадеуше»[[56]](#endnote-42), черточки, которые, увидев раз, уже никогда не забудешь, — так полны они бессмертной веселостью. Никогда я не забуду узких сапогов Чехова:

«Представьте себе мое положение. То и дело вылезаю из возка, сажусь на сырую землю и снимаю сапоги, чтобы дать отдохнуть пяткам. Как это удобно в мороз! Пришлось купить валенки. Так и ехал в валенках, пока они у меня не раскисли от грязи», не «обратились в студень».

Или это сравнение, которое никто в мире не сделал бы, кроме Чехова:

«Очень красивы буксирные пароходы, тащащие за собой по 4‑5 барж; похоже на то, как будто молодой изящный интеллигент {211} хочет бежать, а его за фалды держат жена-кувалда, теща, свояченица и бабушка жены».

Или описание Иртыша, восемь строк, за которые можно отдать все новейшие «стилизации» природы в стихах и в прозе:

«Мутная вода с белыми гребнями хлещет и со злобой отскакивает назад, точно ей гадко прикасаться к неуклюжему, осклизлому берегу, на котором, как кажется, могут жить одни только жабы да души убийц… Иртыш не шумит, не ревет, а сдается, как будто он у себя на дне стучит по гробам…»

И рядом с этими черточками — исполинские картины, в которых, как в портрете, узнаешь лицо России.

«Берега голые, деревья голые, земля бурая, тянутся полосы снега, а ветер такой, что сам черт не сумеет дуть так резко и противно. Когда дует холодный ветер и рябит воду, имеющую теперь, после половодья, цвет кофейных помоев, то становится и холодно, и скучно, и жутко; звуки береговых гармоник кажутся унылыми, фигуры в рваных тулупах, стоящие неподвижно на встречных баржах, представляются застывшими от горя, которому нет конца. Города серы; кажется, в них жители занимаются приготовлением облаков, скуки, мокрых заборов и уличной грязи — единственное занятие. На пристанях толпится интеллигенция… с выражением “второй скрипки” во всей фигуре; по-видимому, ни один из них не получает больше 35 рублей, и, вероятно, все лечатся от чего-нибудь. — В России все города одинаковы».

Такова Россия Чехова, а вот Россия Вяч. Иванова:

«Страна покроется орхестрами и фимелами для народных сборищ, где будет петь хоровод, — где в действии трагедии или комедии, дифирамба или мистерии воскреснет свободное мифотворчество, где самая свобода найдет очаги своего полного самоутверждения».

«Сделал открытие, — пишет Чехов, — которое меня поразило и которое в дождь и сырость не имеет себе цены: на почтовых станциях в сенях имеются отхожие места. О, вы не можете оценить этого!»

Кому же верить: Чехову или Вяч. Иванову? Чего желать России — «фимел, орхестр — очагов свободы» или отхожих мест? Мы еще не решили, колеблемся, идти ли на Восток, во имя реакции, требующей карательных экспедиций, или на Запад, во имя прогресса, требующего ватерклозетов, а тут вдруг — «фимелы и орхестры». Ах, шутники, шутники! С луны свалились, что ли? В России ли жили, знают ли, что такое Россия? А если знают и все-таки верят в то, что говорят, то, видно, знать не хотят — нет им до нее никакого дела: погибай, Россия, только бы воскресить миф!

«Русь, что выше и что ярче?..  
Где сияет солнце жарче,  
Где сиять ему милей?» —

{212} вопрошает Городецкий[[57]](#endnote-43). «Вообще дождь, грязь, холод… бррр!» — жалуется Чехов. И через несколько страниц опять: «Дождь, ветер… спаси, Царица Небесная!» И еще: «Плыву через реку, а дождь хлещет, ветер дует, багаж мокнет, валенки обращаются в студень…» И вот, однако, поди же —

Где сияет солнце жарче,  
Где сиять ему милей?

Если это не злая шутка, если Городецкий что-то, действительно, любит, то уж, во всяком случае, не живую Россию, а какую-то свою мертвую, каменную, археологическую «Барыбу», которой приносит не столько кровавые, сколько чернильные жертвы. Но я не хочу «Барыбы», пусть уж лучше Россия — «Ли-завета Смердящая», только бы не эта чертова баба!

И Бальмонт любит Россию, как небывалую Жар-Птицу. И он «стилизует» русские песни; но почему же в устах его они похожи на «перевод с французского»?

Я из града Вертограда,  
Называюсь «Вей».  
Я из града Цветограда,  
Я «Огонь очей»[[58]](#endnote-44).

И далее:

Я по граду Вертограду…  
Я по граду Цветограду…  
Я во граде Вертограде…  
Я во граде Цветограде…

Что это, деревянная трещотка или жестяной вентилятор?

И Александр Блок, рыцарь «Прекрасной дамы», как будто выскочивший прямо из готического окна с разноцветными стеклами, устремляется в «некультурную Русь»… к «исчадию Волги», хотя насчет Блока уж слишком ясно, что он, по выражению одного современного писателя о неудавшемся любовном покушении, «не хочет и не может».

«Вчера один китаец, — рассказывает Чехов, — сидел на палубе и пел дискантом что-то очень грустное. Все глядели на него и смеялись, а он — ноль внимания». А другой, Сон-Люли, «запел по нотам, которые написаны у него на веере». Русские мифотворцы напоминают этих поющих китайцев: Сон-Люли поет «по вееру», а мы ничего не понимаем.

В чем же дело? Почему именно тут, в любви к России, между Чеховым и нынешними — такая пропасть? Отчего, когда они любят Россию, то кажется, что уж лучше бы не любили?!

А дело вот в чем:

«Ах, никогда-то я не чувствовал любви к России и, верно, так и не пойму, что такое любовь к родине, которая будто бы присуща {213} всякому человеческому сердцу. Я хорошо знаю, что можно любить тот или иной уклад жизни… Но при чем тут родина? Если русская революция волнует меня все-таки более, чем персидская, я могу только пожалеть об этом. И воистину, благословенно каждое мгновение, когда мы чувствуем себя гражданами вселенной». Это говорит Бунин («Тень птицы» в сборнике «Земля», 1908 г.), очень талантливый писатель; — да нынче все таланты, кажется, скоро, чтобы не быть как все, надо будет не иметь таланта.

— «Я всю Россию ненавижу, Марья Кондратьевна», — признается Смердяков.

— «Вы точно иностранец, точно самый благородный иностранец!» — умиляется Марья Кондратьевна.

За нынешних «граждан вселенной» иногда страшно, как бы не оказались они «самыми благородными иностранцами».

«Ну‑с, едешь, едешь… Мелькают верстовые столбы, лужи, березнячки… Вот перегнали переселенцев, потом этап… Встретили бродяг с котелками на спинах; эти господа беспрепятственно прогуливаются по всему сибирскому тракту. То старушонку зарежут, чтобы взять ее юбку себе на портянки, то сорвут с верстового столба жестянку с цифрами — сгодится, то проломят голову встречному нищему или выбьют глаз своему же брату-ссыльному». — «Русский человек — большая свинья!» И Чехов приводит обильные примеры этого свинства. Вот заседатель — «густая смесь Ноздрева, Хлестакова и собаки. Пьяница, развратник, лгун, певец, анекдотист, и, при всем том, добрый человек». Вот писарь — «зараженный до мозга костей всеми болезнями и спивающийся, по милости своего принципала», и, вместе с тем, «прекрасный, интеллигентный человек, протестующий либерал». А заключение: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» Он верит в нее, потому что любит ее, верит в то, что будет, потому что любит то, что есть.

Того, что есть, не любят мифотворцы и творят из России миф, Барыбу, Жар-Птицу, стилизуют, украшают, делают ее «беленькой»; но полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит. Чехов полюбил нас «черненькими».

В последней книжке «Весов», журнала Брюсова, г. Эллис[[59]](#endnote-45) объявляет его «гигантом», «творцом титанических обликов» и, как будто этого мало, открывает в нем «тройственное слияние Демона мысли, Гения страсти и Ангела печали».

А Чехов однажды, посмотрев на себя в зеркало после дороги, воскликнул: «Какой я грязный! Какое у меня ёрническое рыло!»

Я готов, пожалуй, верить, что не за страх, а за совесть «верный личарда» Брюсова, г. Эллис, на животе перед ним ползает. А все-таки «самому благородному, иностранному» лицу «Гения, Демона и Ангела» я предпочитаю родное «ёрническое рыло» Чехова. Я ведь знаю, что если все мы с Россией погибать будем, то {214} Чехов нас не выдаст, а Брюсов — не знаю, по крайней мере, насколько можно судить по отзыву г. Эллиса: не муравьиная ли кочка для такого «гиганта» Россия?

Ведь вот в той же России, в которой Чехов увидел столько «хороших людей», Федор Сологуб ничего не увидел, кроме «ёрнического рыла» Передонова, воплощенной Недотыкомки, и, отвернувшись с брезгливостью, начал служить «Литургию себе». Ну, куда же нам, «черненьким», до таких «беленьких»? Погибнем ли мы или спасемся, им до нас, повторяю, никакого дела нет, а пожалуй, и нам до них: Бог милостив, обойдемся как-нибудь собственными средствами.

Это эмпирическое «неприятие» России вытекает из более глубокого, метафизического «неприятия мира», отрицание родины — из отрицания «рождества».

— «Я против рождества бунтую… Я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе‑с», — говорит Смердяков.

«Бунт против рождества своего» и есть то «неприятие мира», мистический анархизм, который сделался, — пусть только на миг, но все-таки, нечего себя обманывать, сделался душою всей новейшей русской литературы от кузминских «Крыльев» (нынче всякий горбун готов принять свой горб за «крылья») до андреевского революционера, который бросает свою «прелестную жизнь» к ногам проститутки.

Если я служу «литургию себе», значит, я — Бог; а если я — Бог, значит, прежний мнимый Бог — Дьявол, и утверждать себя как Бога значит отрицать весь мир как создание дьявола, — весь мир, в том числе и «рождество» свое, и родину свою.

И обратно, у Чехова «приятие» России вытекает из приятия мира, благословение родины — из благословения «рождества».

«Великолепная мамаша, превосходная Маша, сладкий Миша и все присные мои!» — начинает он одно из писем. И все они, как настоящие мужицкие послания, кончаются длинным перечнем поклонов: «Поклон папаше, Ивану, тетке, Алеше, Александре Васильевне, Зинаиде Михайловне, доктору, Проше, великому пианисту, Марьюшке». «Передайте Дюковскому мое сожаление, что не удалось видеться… Он хороший человек…» «Славной Жамэ привет от души… Она очень хорошая…» И когда весь перечень кончен, вдруг вспоминает каких-то Кувшинниковых: «поклон Кувшинниковым!» Зачем их обижать? И они «хорошие». «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!»

Из‑за тысячей верст, откуда-то из-под Томска, спрашивает: «Поспела редиска? А тут ее еще нет». И замечает с грустною нежностью: «Береза здесь темнее, чем в России, зелень ее не так сентиментальна». «Тополей нет. Кувшинниковский генерал соврал. Соловьев нет. Сороки и кукушки есть».

{215} И папу, и маму, и тетушек, и бабушек, и сентиментальную зелень березы, и родимую кукушку, и старую Марьюшку — все любит, все благословляет.

«Да хранит вас Бог… Всех обнимаю, благословляю. Соскучился».

Кажется, и оттуда, из вечности, обнимает и благословляет он всех нас, всю Россию, всю бедную, темную, милую, грешную и святую землю.

Во имя чего благословил, сам не знает; но именно здесь его главнейшее отличие от нынешних: он благословил, они прокляли.

Быть может, все в жизни лишь средство  
Для ярко певучих стихов,  
И ты с беспечального детства  
Ищи сочетания слов[[60]](#endnote-46).

Думая так, Брюсов может, конечно, сохранить «беспечальное детство» до самого преклонного возраста. Но хорошо ему, поэту; а нам-то, простым смертным, как быть? Ведь мы живем только раз; неужели отказаться нам от этой единственной жизни для того, чтобы Брюсов нашел искомое «сочетание слов»? Еще отвратительнее, пожалуй, быть мясом литературным, чем пушечным. Брюсов этого хочет, да мы-то не хотим. И пока живы, сделаем все, что зависит от нас, чтобы этого не было; в крайнем случае, чтобы спасти жизнь, к черту отправим такую «поэзию», которая вовсе и не поэзия, а возмутительное кощунство над святынею жизни и поэзии.

Брюсов — истинный поэт. Но если он решит окончательно, что

Все в жизни лишь средство  
Для ярко певучих стихов, —

то не только жизнь, но и поэзия Брюсова кончена. Не предостерегает ли его участь Бальмонта:

Где я? Что я? Запою  
Все по-новому о старом.  
Все бы дальше, все бы к чарам,  
Вею, рею, вею, вью.

Чтобы удовольствоваться такою участью, надо быть не человеком, а птицею, иметь не душу, а пар. Брюсов достоин лучшего.

Что выше: искусство или жизнь, написать поэму или накормить голодного? В этом вопросе мало любви к искусству и к жизни: кто совершенно не способен отказаться от поэмы, чтобы накормить голодного, тот никогда не напишет прекрасной поэмы. Если нет в жизни такой святыни, ради которой стоило бы пожертвовать искусством, то оно само немногого стоит.

Вся новейшая русская литература «веет, реет, веет, вьет» в пустоте и, не имея религии и жизни, хочет сделать искусство {216} религией. Но подобно всякому «отвлеченному началу», искусство, становясь религией, становится мертвым богом, идолом. Чехов — последний из русских писателей, не поклонившийся мертвому Богу. Пусть еще не знал он имени Бога живого — он уже предчувствовал Его. И делая не искусство, а жизнь религией, шел к истине, к тому, чтобы сделать религию жизнью. Не потому ли в этих посмертных письмах своих он среди нас — не как мертвый среди живых, а как живой среди мертвых?

Кажется иногда, что вся новейшая русская литература есть продолжение своего великого прошлого лишь в том смысле, как загробный мир есть продолжение мира живых. Талантов множество, но все они какие-то призрачные. Словно царство теней, поля Елисейские. И вот на этих полях, среди цветов смерти, пышных, пыльных асфоделей, «Письма» Чехова — как смиренный полевой василек или ромашка. Жалобные тени слетаются и, глядя на живой цветок, вспоминают, плачут.

Пусть плачут: может быть, подобно Евридике, вслед за новым Орфеем найдут они обратный путь — от мертвых к живым.

# Лев Толстой и революция[\*](#_e15)

Праздник Толстого — единственный в веках и народах.

При жизни венчали доныне такою всемирною славою только героев меча и крови; а героев духа — славою посмертною, лавровым венцом поверх венца тернового. Путь к славе шел через кровь, свою или чужую.

Слава Толстого — первая всечеловеческая слава без крови, первый всечеловеческий праздник «мира и благоволения», первый канун того последнего праздника, когда скажет, наконец, все человечество: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение»[[61]](#endnote-47).

Но пока нет еще на земле мира без брани, лавра без терна — и вся радость наша в том, что не мы вплели в венец Толстого этот терн. Не мы, а кто же? Он сам или Тот, Кто создал его таким, как он есть.

Сегодня, в самый торжественный день славы своей, не чувствует ли он и самую острую боль от этого терна, среди всеобщей радости — безмерную грусть?

{217} Кого мы венчаем? Художника, прежде всего. Но он сам растоптал этот венец. И может быть, его величие в том, что он это сделал: если бы не принес он своего искусства в жертву какой-то высшей святыне, то не был бы таким великим художником.

Но тут между ним и нами все же вечный спор: мы любим в нем то, что он в себе ненавидит, благословляем в нем то, что он в себе проклинает. Ведь если бы нам предстояло сделать окончательный выбор между Толстым-художником и Толстым-пророком, выбор наш оказался бы обратным тому, который сделал он сам: мы не усомнились бы пожертвовать пророком художнику, потому что в искусстве своем он для нас более вещий пророк, хотя, может быть, пророк иного, чем в своих пророчествах.

Но этого-то нам Толстой никогда и не простит, этой-то славы никогда и не примет от нас. И если он сейчас молчит, как будто соглашается, то не потому ли, что есть такой предел несогласия, за которым остается только молчать? Но кажется, вот‑вот не выдержит — закричит:

— «Не могу молчать! Лучше накиньте намыленную веревку на мою старую шею, чем делать то, что вы со мной делаете!»

Да, нечего себя обманывать; тут, в споре с ним о нем, мы никогда не сговоримся…

«Стоит только людям сговориться» — так начинает и кончает он все свои религиозные проповеди вот уже тридцать лет. Не почувствует ли, наконец, сегодня, что не так-то легко «сговориться людям» и что мешает этому не только злая человеческая воля, но и что-то большее, от людей независимое?

— Любите ли вы меня?

— Любим.

— Верите ли вы мне?

— Верим.

— Почему же не делаете того, что я вам говорю?

— Потому, что мы злы, глупы, слабы, и еще почему-то, чего ты, всевидящий, не видишь, всезнающий, не знаешь и что не менее свято для нас, чем для тебя твоя святыня.

— Что же это такое? Скажите.

— Сколько раз говорили! Ты не понял тогда и теперь не поймешь! Да может быть, и не надо. Будь таким, как есть, и не осуждай нас, не требуй того, чего мы дать не можем.

— Если не можете, я уйду от вас и останусь один.

«*Мне надо одному самому жить и одному самому умереть*», — признался он однажды, и это, кажется, самое правдивое из всех его признаний.

Сегодня, когда все человечество хочет быть с ним, не чувствует ли он еще безнадежнее свое одиночество? В лучезарной славе — как в лучезарной пустыне!

Не только в жизни, в религии, но и в искусстве Толстого есть уже начало этого одиночества.

{218} Толстой, как художник, тайновидец плоти. Всей плоти, «всей твари, совокупно стенающей об избавлении», голоса перекликаются в его созданиях: в предсмертном бреду князя Андрея и в предсмертном шелесте срубленного дерева, в зверином реве Китти рождающей и в почти человеческом реве быка, в тихом плаче новорожденного, и в пушечном грохоте на поле Бородинской битвы, в протяжном крике на «у» Ивана Ильича, и в музыке метели, которая сливается с музыкою страсти у Анны Карениной.

Через тайну плоти, тайну животно-стихийную, безликую, касается он и тайны духа, тайны человеческой личности, но именно касается только, не проникая в нее до конца, так что последняя Божеская правда о человеческой личности остается навеки ему недоступной. Подобно Херувимам, Тварям Небесным, «лица свои закрывающим», вся земная тварь у Толстого закрывает лицо свое каким-то прозрачно-темным, звездно-ночным крылом.

Можно бы почти сказать, что во всех произведениях его — одна-единственная личность, один-единственный герой — он сам. От Николеньки до старца Акима, от Левина до Пьера Безухова, от Платона Каратаева до дяди Ерошки — все он же, Толстой. Лицо его отражается во всех этих лицах, как в зеркалах, разлагается на все эти лица, как белый луч солнца на многоцветную радугу.

Если же кто-либо из них дерзает утверждать себя самого как иную, отдельную, Толстому равную личность, то творец казнит непокорную тварь: Наполеон побеждается Кутузовым, купец Брехунов замерзает «раскарякою», как свиная туша, Анна Каренина бросается под поезд, Вронский погрязает в пошлости, Иван Ильич превращается заживо в «кусок разлагающегося мяса».

Так всякому, кто не хочет быть Толстым, Толстой беспощадно мстит. *Мне отмщение, и Аз воздам*. Аз или Он, Тот, кто за мной, потому что я и Он — одно, я и Отец — одно. Как будто всем своим героям говорит он: ты — я или ничто. Исполински разросшееся, стихийно близкое, зверобожеское «Я» поглощает все, что «не я» и что хочет быть иным, отдельным, на других не похожим, единственным человеческим «я». И в конце концов, остается он один — «сам один живет и сам один умирает». Он во всех, он во всем. Он и все — Творец и тварь.

Вот отчего ненавидит он или, может быть, просто не видит Шекспира. Ведь главная тайна шекспировского гения есть тайна иной, чужой, отдельной, ни на кого не похожей, единственной человеческой личности. Все толстовские герои, вернее, «антигерои», живут в нем, для него; все герои Шекспира живут помимо него, сами для себя. Без Толстого нет Левина, без Шекспира Гамлет есть; Толстой заслоняет Левина, Шекспир заслоняется Гамлетом. Толстой жертвует себе своими героями; Шекспир жертвует собою своим героям. Все движение Толстого центростремительное, от «не я» к «я»; все движение Шекспира центробежное, от {219} «я» к «не я». Толстой берет; Шекспир дает. Толстой — наиболее мужественный, Шекспир — наиболее женственный, Толстой — самовластнейший, Шекспир — свободнейший из гениев, Толстой не понял Шекспира; Шекспир понял бы Толстого. В известном смысле, именно в религиозном откровении человеческой личности, Шекспир-язычник ближе ко Христу, чем Толстой-христианин.

И не то же ли, что о героях Шекспира, мог бы он сказать о Прометее Эсхила, о Фаусте Гете, о Каине Байрона, о Заратустре Ницше, — о всех высочайших точках европейского гения, который, по преимуществу, есть гений личности, самоутверждающейся, бунтующей, Богоборческой во временных путях своих, но, в вечных целях, Богосыновней?

Побеждаемое отрицание, как путь к побеждающему утверждению, язычество, как путь к христианству, Богоборчество, как путь к Богосыновству — вот чего Толстой не видит — не видит и потому ненавидит, отрицает всю культуру европейского, может быть, и не «христианского», но подлинно Христова человечества, ибо откровение Христа и есть откровение абсолютной личности.

И во вселенской культуре, так же как и в своем художественном творчестве, Толстой отдаляет себя от всех, утверждает себя против всех, порывает связь со всеми. Говорит всем: вы или я, вы все или я один.

Самоутверждение личности, религиозное начало всякой революции, Толстым отрицаемое, заставило его отрицать и русскую революцию.

Но, кажется, именно здесь, в отношении к революции, достигнут им предел одиночества, дальше которого идти некуда: еще один шаг — и за ним срыв или перевал на противоположный склон горы, откуда видно уже восходящее солнце нового откровения.

Сделает ли Толстой этот шаг? Ежели сделает, то, кажется, опять-таки именно здесь, в своем отношении к русскому освобождению.

Сколько бы ни проклинал он — не сможет проклясть до конца, оно ему слишком родное: ведь вся его собственная жизнь — не что иное, как вечный внутренний бунт, вечная внутренняя революция. Не должно ли, наконец, внутреннее слиться с внешним? Доныне бунтовал он за себя против всех; не начнет ли, наконец, бунта за всех против себя?

«Накиньте намыленную веревку на мою старую шею!» — что значит этот крик последнего одиночества, это обратное «моление о чаше»: да не идет чаша сия мимо меня?

Не задумывается ли он, почему мимо него идет чаша, почему Голгофа для него в том, что нет Голгофы, крест для него в том, что нет креста? А для тех, кого он явно проклял и кому, может {220} быть, втайне завидует, — тысячи крестов, тысячи «намыленных веревок»?

И задумавшись над этим, не поймет ли, наконец, что надо «не одному самому жить» и не «одному самому умереть», а со всеми, за всех?

Откровение абсолютной личности, откровение Христа совершается во всех делах человеческих; но сейчас, в России, больше, чем во всем остальном, — в русском освобождении, которое ведь и есть не что иное, как освобождение, восстановление абсолютной личности в порабощенном и поруганном лице народа. Сейчас, в России, или нигде, или в освобождении — Христос. Или русский народ не несет креста своего, или этот крест — освобождение.

И Толстой не один, а только со всем русским народом сможет поднять свой крест.

Что он это делает, особенно хочется верить сегодня, когда против воли других, против воли своей оказался он лучезарным средоточием русской свободы. Он осудил ее, она оправдала его; он проклял ее, она благословляет его; он развенчал ее, она венчает его. Сегодня враги русской свободы — враги Толстого; друзья его — ее друзья. Сегодня он и она — одно. Хотят ли этого или не хотят, праздник Толстого — праздник русской революции.

Когда это поймет и он, тогда исполнится его желание: мы не только увенчаем его как художника, но и пойдем за ним как за пророком.

Как пророк русского и всемирного освобождения, пока живо человечество, будет жив Толстой.

# Зимние радуги[\*](#_e16)

9 января 1905 года над Петербургом видны были радуги. Великие события того дня связывались в народной молве с этим небесным знамением.

*Из будущей летописи*

У меня, должно быть, лихорадка. Не удивляйтесь же, что слова мои будут похожи на бред. Кто нынче не бредит? Вы к этому привыкли. И если все чаще слова здравомыслящих напоминают бред, то, может быть, в бреду окажется крупица смысла…

Ну, довольно. Предисловия вообще бесполезны. Лучше сразу начать. Только вот не знаю, как бы повежливее.

{221} Моя ежедневная прогулка — в Летнем саду, мимо домика Петра Великого. Там на старых липах множество вороньих гнезд. Когда убийцы Павла I проходили ночью по средней аллее сада к Михайловскому замку, то поднялось такое карканье, что заговорщики боялись, как бы не проснулся спящий император. Вороны и надо мною каркают. Есть легенда, что эта вещая птица живет столетия. Может быть, некоторые из них помнят Петра.

И вот в последнее время мне чудится в их карканьи злое пророчество, то самое, за которое в 1703 году, при основании города, били кнутом, ссылали на галеры, рвали ноздри и резали языки: «Петербургу быть пусту».

«Три старых рыбака, живших до основания Петербурга в местах, где возник потом город, рассказывали, в 1721 году, что за тридцать лет перед тем было такое наводнение, что вся страна до Ниеншанца была потоплена и что подобные бедствия повторяются почти каждые пять лет. Поэтому первобытные жители невского прибережья никогда не строили там прочных жилищ, но небольшие рыбачьи хижины. Как только, по приметам, ожидалась большая буря, крестьяне ломали свои хижины, а бревна и доски складывали, как плоты, и привязывали к деревьям; сами же, в ожидании убыли воды, спасались на Дудерову гору» («Петербургская старина», академика Пекарского).

Веря этим пророчествам, русские люди, насильно загнанные в «Парадиз», говорили, что здесь жить нельзя, что город будет снесен водою или провалится в трясину.

Осенью 1905 года я как-то раз вечером шел по Невскому. Вдруг все электрические фонари потухли. Наступила темнота, словно черное небо обрушилось. Подростки-хулиганы засвистели пронзительно, и раздался звон разбитого стекла. По направлению от Аничкина моста к Литейной бежали черные толпы. Ковыляющая старушка-барыня со съехавшей набок шляпой закричала мне в лицо: «Не ходите, там стреляют!» И мне, действительно, послышались или почудились выстрелы. Было страшно, как во сне. И вспомнился мне сон. Впрочем, снов рассказывать не следует. Только два слова. Черный облик далекого города на черном небе: груды зданий, башни, купола церквей, фабричные трубы. Вдруг по этой черноте забегали огни, как искры по куску обугленной бумаги. И понял я или кто-то мне сказал, что это взрывы исполинского подкопа. Я ждал, я знал, что еще миг — и весь город взлетит на воздух, и черное небо обагрится исполинским заревом.

Я уехал в том же году, когда уже почти все было кончено; вернулся этою осенью, в самое сердце реакции, в самое сердце холеры. Ни той, ни другой не видно конца. Каждый день на страницах «Нового времени» печатается Memento mori: «Заболело 17 человек, умерло 9». Кажется, на всем Петербурге, как на склянке с ядом, появилась мертвая голова. Сведущие люди уверяют, будто бы {222} холера никогда не кончится и устье Невы сделается необитаемым, как устье Ганга: «Петербургу быть пусту».

Но ни холера, ни реакция, ни чудовищные слухи о самоубийцах, об «одиноких», о «кошкодавах», ни даже эта страшная тоска на лицах, — о, конечно, всероссийская, но которая именно здесь, в Петербурге, достигает каких-то небывалых пределов безумия (никто не замечает своего и чужого безумия, кажется, потому что все вместе потихоньку сходят с ума), — нет, не все это, а что-то иное заставляет меня испытывать вновь знакомое «чувство конца», видеть в лице Петербурга то, что врачи называют fades Hyppocratica, «лицо смерти».

«Я замечал, — говорит Печорин в лермонтовском “Фаталисте”, — что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы».

Главное, что поразило меня в Петербурге, это именно то, что лицо его *ничуть не изменилось*. Петербург тогда и теперь — как две капли воды. Правда, весь он осунулся как-то, одряхлел, постарел собачьей старостью. Но ничего не убавилось и не прибавилось. Только электрические трамваи, кинематографы да призрачный двойник московского Василия Блаженного. Но ведь этого мало даже для октябристов и мирнообновленцев.

Надо прожить несколько лет в Европе, чтобы почувствовать, что Петербург все еще не европейский город, а какая-то огромная каменная чухонская деревня. Невытанцовавшаяся и уже запакощенная Европа. Ежели он и похож на город иностранный, то разве в том смысле, как лакей Смердяков «похож на самого благородного иностранца». Как в частушке поется:

Если барин при цепочке,  
Это значит — без часов.  
Если барин при галошах,  
Это значит — без сапог.

Да, Петербург не изменился, и в этой-то неизменности, неизменяемости — «лицо смерти».

Шлепая по невероятной, черно-коричневой жиже среди невероятного, черно-желтого тумана, я думаю: точь‑в‑точь, как три года назад, три года — три века; нам казалось, что произошли в них большие события, чем в смутное время, чем петровская реформа и двенадцатый год. Но вот оказывается, что ничего не произошло. Было, как бы не было. Да уж полно, было ли? Все голоса Петербурга вопят: не было! Но я знаю, помню. Мне надо сойти с ума, чтобы забыть. Тут-то и начинается мой бред, мой ужас, мое «чувство конца». И тут же вспоминается мне Достоевский:

«Петербургское утро, гнилое, сырое и туманное… Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: а что, как разлетится этот туман и уйдет — кверху, — не уйдет ли с ним {223} вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди него, пожалуй, для красоты, бронзовый Всадник на жаркодышащем, загнанном коне?.. Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится, — и все вдруг исчезнет».

Было, как бы не было.

Недавно ездил я в Москву. Это наш древний паломнический путь, освященный первою книгою русской свободы — радищевским «Путешествием из Петербурга в Москву». Сразу очнулся от бреда, как будто из подземной темницы вырвался на Божий свет.

Люди как люди; город как город. Веселые санки скрипят по крепкому снегу, и можно не бояться, что завтра превратится он в черную слякоть. Румяные торговки у Спасских ворот, зазывая в лавочки, предлагают, должно быть, точно такие же, как в XVII веке, вязаные рукавички. И кажется, пахнет в воздухе старозаветным славянофильским бубликом. Вот‑вот встретишь на углу И. С. Аксакова, который скажет мне, как некогда говаривал Достоевскому: «Первое условие для освобождения в себе плененного чувства народности — возненавидеть Петербург всем сердцем своим и всеми помыслами своими». Я с ним поспорю, поругаюсь, а все-таки почувствую в нем какую-то родную бабушкину сказку, бабушкину правду. Несмотря на чудовищный декадентский «Метрополь» и горячечный, розово-фиолетовый блеск электрических солнц на белокаменных стенах Китай-города, лицо Москвы все еще напоминает лицо пушкинской няни Арины Родионовны — «голубка дряхлая моя». Но что-то есть в этой дряхлости юное, вечное, что дает понять, что не отречется она от того, что здесь было. И если Петербург скажет: не было, то камни Москвы возопиют: было! было!

И вот еще что. Как это ни странно, но в некоторых уголках Кремля я чувствую себя как на старых площадях Пизы, Флоренции, Перуджии: недаром строили эти соборы и башни, вместе с русскими каменщиками, итальянские зодчие. Я здесь ближе к подлинной святой Европе, чем в Петербурге. И пусть это первое прикосновение русского духа к духу всемирному — слепое, слабое, сонное, для нас теперь уже невозможное, но оно все-таки правдивое, без тех двусмысленных петербургских «кумплиментов» («Приклады како пишутся кумплименты». СПб., изд. 1717 г.), о которых говорит Антиох Кантемир в своих виршах:

Иной бедный, кто сердцем учиться желает,  
Всеми силами к тому скоро поспешает;  
А пришед, кумплиментов увидит не мало,  
Высоких же наук там тени не бывало[[62]](#endnote-48).

Ну, тень-то, пожалуй, и была, но именно только тень, сон: «Проснется, кому все это грезится, — и все вдруг исчезнет».

{224} Из русской земли Москва выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла — Петербург выращен, вытащен из земли, или даже просто «вымышлен».

«В 1714 году Петр задумал умножить Петербург; заметив, что в городе медленно строились дома, царь запретил во всем государстве, кроме Петербурга, сооружать каменные здания, с угрозою в противном случае разорения имения и ссылки. Постановлено было на всех судах, приходивших в Петербург через Ладожское озеро, также на всех подводах привозить камень и сдавать его оберкомиссару. Кто не исполнял этого положения, с того доправлялось за каждый камень по гривне».

Еще бы не «умышленный» город!

Рабочие, которых сгоняли, как скот, со всех концов России, пели заунывную песню:

Подымались добры молодцы,  
Добры молодцы, люди вольные,  
Все ребятушки понизовые  
На работушку государеву.

Один из этих вольных людей на Васильевском славном острове корабли снастит и на вопрос красной девицы, зачем он это делает, отвечает:

Что ты, глупая, красна девица,  
Неразумная дочь отецкая:  
Не своей волею корабли снащу,  
Не своею я охотою, —  
По указу государеву,  
По приказу адмиральскому.

Воплощение этой «не своей воли» и есть Петербург.

При возведении первоначальных укреплений нужна была земля, а ее поблизости не находилось: кругом была только трясина, покрытая мхом; землю таскали к бастионам из дальних мест в старых мешках, рогожах, или даже просто в полах платья. Люди оставались без хлеба, без крова и мерли, как мухи. Покойников не успевали хоронить и волокли, как падаль, в общую яму. Сооружение Петропавловской крепости стоило жизни 100 тысяч переселенцев. О Петербурге сказано:

Богатырь его построил,  
Топь костями забутил.

Недавно, по поводу холеры, один врач в городской думе заметил с цинической, но живописной грубостью, что «весь Петербург стоит на исполинском нужнике».

Красуйся, град Петра, и стой  
Неколебимо, как Россия!

{225} Ужасно то, что этот исполинский нужник — исполинская могила, наполненная человеческими костями. И кажется иногда в желтом тумане, что мертвецы встают и говорят нам, живым: «Вы нынче умрете!» — как сказал Печорин Вуличу, заметив на лице его «странный отпечаток неизбежной судьбы».

Медный всадник — «петербургская повесть» — самое революционное из всех произведений Пушкина. «Пушкин представлял поэму в цензуру, — говорит Ефремов[[63]](#endnote-49), — но разрешения на напечатание не последовало». Если бы поэму поняли как следует, то, чего доброго, и в наши дни не последовало бы разрешения.

Под видом смиренной хвалы тут ставится дерзновенный вопрос о том,

чьей волей роковой  
Над морем город основался, —

обо всем «петербургском периоде русской истории».

О, мощный властелин судьбы,  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте уздой железной  
Россию вздернул на дыбы?

«Дыбой» называлось орудие пытки, на котором били кнутом. Сын Петра, царевич Алексей, за два дня до смерти вздернут был в застенке на дыбу — «дано 25 ударов» — и «спрашивай о всех его делах, и по расспросам и с розыску, сказал: “Учитель-де Вяземский в разговоре с ним, царевичем, говаривал: Степан-де Беляев с певчими при отце твоем поют: Бог, идеже хощет, побеждается естества чин; а то‑де все поют маня (льстя) отцу твоему; а ему‑де то и любо, что его с Богом равняют”». «*Бог, идеже хошет, побеждается естества чин*» — это значит: волею Бога побеждаются законы природы, совершается чудо. Петербург и есть такое чудо. Здесь «чин естества» побежден «чудотворным строителем» — не человеком, а «богом». Феофан Прокопович называл его «Христом», а раскольники называли «антихристом». Петербург — вечная дыба, на которой пытают — Христос или антихрист?

Достоевский понял, что в Петербурге Россия дошла до какой-то «окончательной точки» и теперь «вся колеблется над бездной».

… над бездной…  
Россию вздернул на дыбы.

Но нельзя же вечно стоять на дыбах. И ужас в том, что «опустить копыта» значит рухнуть в бездну.

И тут же дерзновенный вопрос переходит в дерзновеннейший ответ, в безумный вызов:

Добро, строитель чудотворный,  
Ужо тебе!..

{226} Это и есть первая точка нашего безумия, нашего бреда, нашего ужаса: Петербургу быть пусту.

И вдруг стремглав  
Бежать пустился. Показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось.

Лицо бога обращается в лицо демона. И все мы, как этот «безумец бедный», бежим и слышим за собой

Как будто грома грохотанье,  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.

Бежим, как мыши от кота. Но сначала кот ловит мышей, а потом кота мыши хоронят. «Мыши кота хоронят» — лубочная картинка на кончину Петра I, а может быть, и, наконец, «всего петербургского периода русской истории».

«По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели, и сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели». Это Акакий Акакиевич. Мертвец ухватил за воротник «одно значительное лицо»: «А, так вот ты, наконец… Я тебя того…» — «Ужо тебе!»

Навстречу Медному Всаднику несется Акакий Акакиевич. И не он один. Бесчисленные мертвецы, чьими костями «забучена топь», встают в черно-желтом, холерном тумане, собираются в полчища и окружают глыбу гранита, с которой Всадник вместе с конем падает в бездну.

В Призраках Тургенева тотчас же после видения Петербурга возникает иное видение: «Что-то изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, — не туча и не дым — медленно, змеиным движением, двигалось над землей… Гнилым, тлетворным холодом несло… От этого холодка тошнило на сердце, и в глазах темнело, и волосы вставали дыбом. Это сила шла: та сила, которой нет сопротивления, которой все подвластно, которая без зрения, без образа, без смысла, — все видит, все знает и, как хищная птица, выбирает свои жертвы, как змея, их давит и лижет своим мерзлым жалом…

Громадный образ закутанной фигуры на бледном коне мгновенно встал и взвился под самое небо…»

Тут, конечно, Тургенев вспомнил Апокалипсис: *и я взглянул, и вот Конь Бледный и на нем всадник, которому имя смерть*.

Несколько лет назад в один морозно-ясный день появились вокруг низкого солнца над Петербургом какие-то бледные радуги, похожие на северное сияние. Видевшие помнят ли или забыли, как забывают ныне все, что было? Было, как бы не было?

{227} Когда я смотрел на это знаменье, то казалось, вот‑вот появится «Конь Бледный и на нем всадник, имя которому смерть».

Смерть России — жизнь Петербурга; может быть, и наоборот, смерть Петербурга — жизнь России?

Глазами смотреть будут и не увидят; ушами слушать будут и не услышат. Не увидят Всадника на бледном коне, не услышат трубного голоса: Петербургу быть пусту.

# Иваныч и Глеб[\*](#_e17)

### I

Глебу Ивановичу Успенскому, во время предсмертной душевной болезни, казалось, что он состоит из двух личностей — «Глеба» и «Иваныча».

«Борьба между ними идет ожесточенная, — записывает лечивший Успенского врач. — Случалось, что Глеб отвоевывал свое существование, но ненадолго. Иваныч снова заполнял Глеба. При окончательном его поражении больной не только казался себе, но и действительно являлся в самых отвратительных видах, до образа свиньи включительно, с ее черепом, и мордою, и хребтом, и ребрами, и даже перестановкою верхних конечностей снаружи внутрь; руки его так и тянулись к тому, чтобы срастись с грудью и направиться вперед; он употреблял неимоверные усилия, чтобы перетянуть их назад».

При торжестве Глеба совершалось превращение обратное — «свиньи в ангела Господня». «Уверяю тебя, дорогая моя, — писал он в то время жене, — горячая любовь к Богу с каждой минутой охватывает меня все больше и больше. Величайшее счастье — жить на белом свете; светлое, далекое будущее обрадует всех, кто меня любит. А я люблю всех и воскресаю в любви ко всем страждущим и обремененным». И подписывался: «Ангел Господен Глеб».

Душевная болезнь Успенского, как это часто бывает с такими болезнями, не исказила, а только обнажила сердце его, давая возможность как бы заглянуть в это сердце сквозь раскрытую рану.

Успенский — типичнейший русский интеллигент. А если так, то по обнаженному сердцу его нельзя ли исследовать то отношение христианского подвижничества к интеллигентскому героизму, о котором вопрос поднят С. Н. Булгаковым в «Вехах»?

{228} «Как между мучениками первохристианства и революции, в сущности, нет никакого внутреннего сходства, при всем внешнем торжестве их подвига, — говорит Булгаков, — так и между интеллигентским героизмом и христианским героизмом остается пропасть, и нельзя одновременно находиться на обеих ее сторонах. Одно должно умереть, чтобы родилось другое, и, в меру умирания одного, возрастает и укрепляется другое».

В меру умирания Иваныча, возрастает Глеб, и наоборот. Это и есть душевная болезнь — раздвоение единой личности — Глеба Ивановича.

Ежели русские интеллигенты все сплошь Иванычи-свиньи, то надо помириться с тем, что русская интеллигенция — стадо свиней, которому уподобляет ее Достоевский в «Бесах»: «Бесы вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло». Туда ему и дорога.

Но ежели русский интеллигент не одна из двух половин, не Глеб и не Иваныч, а цельная личность, — то, когда погиб Иваныч, куда девался Глеб? На это Булгаков не только не отвечает, но об этом и не спрашивает.

А ведь главный ужас трагедии, пережитой Успенским, переживаемой всею русскою интеллигенцией, — не в языческом героизме, или простом свинстве Иваныча, не в христианском подвижничестве, или простом «сумасшествии» Глеба, а в их *смешении, сращении*, в том, что с одинаковой возможностью свинья превращается в ангела и ангел в свинью. Булгаков опять-таки не только не преодолевает, но и не видит этого ужаса.

Видит лишь «свиное рыло» Иваныча, «безбожного» русского интеллигента. «В здоровом состоянии Успенский был совершенно равнодушен к религиозным вопросам, — говорит Н. К. Михайловский. — Не то чтобы не верил в бытие Божие или в истинность христианских догматов, а *просто* не останавливался на этих вопросах».

Ну, конечно, это не так просто, как представляется безбожному Михайловскому и православному Булгакову.

Глубже смотрит Короленко: «В последний период слова “Бог”, “нет Бога в душе” в речах и писаниях Успенского попадались часто, и мне кажется, что в них было больше, чем простая форма. Может быть, уже тогда в душе его вставали мысли и образы, которые впоследствии отлились в определенные представления инокини Маргариты (одно из его видений), ангелов, Бога».

Но глубже всех определяет «безбожие» Успенского В. Починковская в своих Воспоминаниях («Минувшие годы», I и II, 1908). «В последних письмах из Колмова (лечебница, где провел он последние годы) появляется нечто как будто новое — восторженность религиозного чувства. Психиатры определили психоз… В самом деле, что это такое?.. Безумие или осиявшая истина. — “Глубокая любовь к Богу и ко всей твари”, — вот новый вид этого ненормального {229} состояния… Но действительно ли было тут новое? — Здоровый, он никогда не говорил ни о Боге, ни о религии. Но может быть, во всей русской литературе не найдется писателя более религиозного, чем он. Бог как будто всегда стоит перед ним, когда он пишет. — *Больной и здоровый, он верен себе самому, он все тот же*».

Того, что сказано здесь о русском интеллигенте по преимуществу, — нельзя ли сказать и о всей русской интеллигенции? Может быть, и у нее безбожие — не безбожие, а только безмолвие о Боге? Болезнь Успенского — зараза; он заболел ею первый, но не последний; в большей или меньшей степени заражены ею мы все: во всех нас борется Глеб с Иванычем. Глеб хочет превратить Иваныча в свинью, что делают «Вехи»; Иваныч — Глеба в сумасшедшего, что делают противники «Вех».

Конец борьбы — одно из двух: или соединение героической правды Иваныча с подвижнической правдой Глеба; или конец самой личности — самоистребление.

Однажды, в припадке безумия, Успенский «размозжил себе мягкие части темени камнем». Не это ли именно сейчас происходит с Булгаковым и остальными участниками «Вех»?

### II

Юродивый Парамон был самый настоящий крестьянский, мужицкий святой человек. Происходил он из мужиков, был женат, но, повинуясь гласу и видению, оставил дом, жену, детей и ушел спасать свою душу. Душу он спасал также русским крестьянским способом, т. е. самым подлинным умерщвлением плоти: на голове носил чугунную, около полпуда весом, шапку, обшитую черным сукном, в руке таскал чугунную полуторапудовую палку, а на теле носил вериги.

«Помню потрясающее впечатление, которое произвело на весь наш дом первое его появление. — Он шел медленно. Голова в тяжелой шапке свесилась к груди и качалась, как бы в забытьи; каждый шаг босыми ногами задерживался тяжелой палкой, которую перестанавливать надо было с большими усилиями. Тяжело тукала она в землю, и этот короткий, тупой звук больно отдавался в больном сердце каждого зрителя. Что-то необыкновенное — не то погибель, не то милость, не то *само будущее — шло к нам*».

Будущее Глеба Ивановича Успенского — вся его жизнь, вся судьба шла к нему в лице Парамона Юродивого; шел Глеб на борьбу с Иванычем.

И как пришел раз, тогда в детстве, — так уж не уходил никогда. Только спрятался за Иваныча.

«В последний период жизни Успенского, — говорит Короленко, — *проснулся* в нем обычный тип подвижника, знакомый нашей русской старине». Проснулся, потому что дремал всегда. «Больной и здоровый, он верен себе самому, он все тот же».

{230} «Может быть, в другие времена его бы оставили на свободе, — продолжает Короленко, — и он бродил бы по деревням или жил бы в какой-нибудь обители и говорил бы людям о своей инокине Маргарите, которая учит побеждать в человеке зверя и помогает святому Глебу бороться с животным Иванычем».

Это значит: в другие времена сумасшедший Глеб оказался бы святым Глебом или Парамоном Юродивым.

В самом деле, стоит лишь несколько пристальнее вглядеться в жизнь и творчество Успенского, чтобы увидеть Глеба из-за Иваныча.

### III

Я помню Успенского в конце 80‑х годов, когда болезнь уже подкрадывалась к нему; я встречался с ним в редакции «Отечественных записок» и «Северного вестника»; был у него в Чудове. Он познакомил меня с народным проповедником, Василием Сютаевым, толстовцем до Толстого.

Однажды, завидев меня, Глеб Иванович подошел ко мне торопливо, как будто за спешным делом, схватил обе руки мои, крепко сжал в своих и, пристально глядя мне в глаза, проговорил своим особенным, как будто задыхающимся, захлебывающимся шепотом:

— Как хорошо! Ах, как хорошо!

— Что такое?

— Да вот то, что вы написали. Разве не помните? А я все твержу наизусть.

И он повторил четыре стиха из переведенного мною отрывка древней буддийской книги Лалита-Вистары — молитвенное обращение к Будде:

В этот пламень необъятный  
Мук, желаний и страстей  
Ты, как ливень благодатный,  
Слезы жалости пролей.

— Да это не мое, Глеб Иванович.

— Ну, все равно, чье… А только как хорошо… Вот именно: слезы — в пламень необъятный…

И вдруг выпустил мои руки, как будто задумался, забыл обо мне. Привычным движением пальцев пощипывал свою жиденькую, интеллигентски-мужичью бородку, раскуривая свою вечно тухнущую папиросу, склонив голову набок, как будто прислушиваясь; неизменный, нелепый и милый хохол торчал на макушке, как у больной взъерошенной птицы; одна бровь поднялась выше другой, наморщив кожу на лбу в болезненные складки. И он повторил еще раз про себя:

— Вот именно: слезы — ливень благодатный…

Но без слез, горячечно-сухим блеском блестели его собственные глаза, как будто он давно уже хотел, но не мог плакать. Никогда {231} не забуду я этих глаз, широко раскрытых, светлых, плачущих без слез. Тогда я не понял их — теперь понимаю: передо мною был великий христианский подвижник, «святой Глеб». И в том не разубедят меня сорок тысяч Булгаковых.

Любить — жалеть, по слову народному. Это не буддийская жалость, но и не христианская милость. Это что-то иное, более жгучее, жалящее, пронзающее. Не христианское, но, может быть, Христово? «Это раз пронзает сердце — и навеки остается рана», по слову Достоевского. Кто не заглянул сквозь эту рану в сердце русского народа и русской интеллигенции — единое сердце, — тот ничего не знает о них.

Это любление-жаление — все творчество, вся жизнь Успенского.

В одном письме из Парижа вспоминает он Туньку, маленькую лохматую собачонку, которую подобрал где-то в России на улице, с переломанной ногой, целый месяц лечил потом холодными компрессами и вылечил.

Однажды, зимнею ночью, в деревне жена Успенского услыхала со двора голос его:

— Дайте мне что-нибудь надеть! Я все ему отдал.

Он снял с себя все до нитки и отдал замерзшему бродяге.

То было первое явление святого Глеба, первый припадок безумия. «Безумие или осиявшая истина?»

Вся Россия — замерзающий бродяга или собачонка Тунька с переломанной ногой. И не только вся Россия, но и «вся тварь, совокупно стенающая об избавлении».

«Глубокая любовь к Богу и ко всей твари». Иваныч — тварь; Глеб — ангел Господен. Но и тварь в Боге; Иваныч — в Глебе. Собачонка Тунька и «Агнец, закланный от создания мира», — между ними должна быть связь. Любление-жаление твари — любление-жаление Бога. Об этом почти нельзя говорить. Но это есть. А если этого нет, то нет христианства, или в христианстве нет Христа.

Без имени Христа — Христово любление, влюбление в Бога и в тварь; без имени Христа — Христово целомудрие, почти монашеская девственность.

Кажется, в 60‑х годах, когда он был еще здоров и молод, одна хорошенькая барыня, увлекающаяся тогдашнею проповедью свободной любви, влюбилась в него или вообразила себя влюбленною.

«Ведь я красива, я красивее и моложе его жены. И вы знаете, я осталась у него ночевать, — он меня сам оставил, в надежде его соблазнить. Все говорят: он никогда не изменял жене. Я не верила, я хотела его испытать… Ну, и вот мы вдвоем с ним в квартире. Жаркая душная ночь, молния так и сверкает.

— Глеб Иванович, я не могу — дышать нечем… я сниму лиф?

— Ну, снимите. Я вам сейчас принесу что-нибудь полегче. Принес полотенце и накинул мне на голую шею. Потом самовар начал ставить. Меня лихорадка колотит, а он меня чаем с лимоном {232} отпаивает… Так вся ночь у нас и прошла — всю ночь только чай вдвоем пили… Что же это по-вашему — урод или святой?» (Мин. Г., II, 1908.)[[64]](#footnote-17)

Святой и урод вместе — юрод, Юродивый Парамон, святой Глеб.

Любит жену бесконечной любовью. «Саша придет! Саша придет!» — шепчет в безумии с последней надеждой. А потом бредит, что отравил ее и детей стрихнином. «Семья тяготила писателя», — говорит Починковская; вернее было бы сказать: семья тяготила подвижника. Как Парамон, «повинуясь гласу и виденью, оставил он дом, жену, детей и ушел спасать свою душу». Подобно всем русским интеллигентам, — вечный скиталец — «в неприбранной комнате, с открытыми чемоданами и разбросанными вещами».

«Мне кажется, — вспоминает Починковская, — он физически не выносил ничего показного, ничего приукрашенного ни в литературе, ни в жизни. Вкусы его были строгие и простые, впоследствии, может быть, даже *аскетически*. Красоту тургеневского слога называл он брезгливо “фокусами 40‑х годов”. — Точно стыдился и пренебрегал поэзией».

Так вот откуда писаревское гонение на Пушкина, «разрушение эстетиками»: под маской безбожного материализма, нигилизма все то же христианское подвижничество, аскетическое разрушение идолов, все те же Парамоновы вериги: «Вериги были закованы на нем наглухо, на веки веков, а он, надевший их в молодых летах, рос, кости его раздавались, и железо въедалось в тело». Русский интеллигент уже не помнит, в чье имя надеты на него вериги; но на цепях висит чугунная доска с вылитой надписью: *аз язвы Господа моего ношу на теле моем*.

Успенский мог бы сделаться поэтом, если бы не стыдился и не пренебрегал поэзией. Но его писания не писания, а самоистязания; его перо не перо, а чугунная полуторапудовая палка; и не пишет он, а тяжело «тукает»; и на голове чугунная шапка — безумие.

Так проходит он перед нами, Глеб Юродивый, и, кажется, в лице его «само будущее идет к нам».

### IV

Теперь понятно, почему Успенский, если не в полном свете сознания, то в мерцающем прозрении, утверждает связь русской интеллигенции с русским народом именно там, где Булгаков эту связь отрицает, — в «христианском подвижничестве».

Истинная *народная* интеллигенция для Успенского и есть не что иное, как истинно христианское или, вернее, Христово просвещение: «Свет Христов просвещает всех».

{233} «Божескую правду, — говорит Успенский, — вносила в народную среду народная интеллигенция. Тип ее был тип *Божия угодника*» (Соч., 1884, т. VII, 135). «Наши интеллигентные прародители были так умны, знали, должно быть, так хорошо народную массу, что для общего блага ввели в нее христианство, т. е. взяли последнее слово, и притом самое лучшее, до чего дожило человечество веками страданий» (т. VII, 184).

Это ведь и значит: истинная «народная интеллигенция» есть просвещение народа светом Христовым. Этим началась она — этим и завершится.

«*Святые угодники были интеллигенцией своего времени: мы должны их взять за образец своей деятельности*», — договаривает Н. К. Михайловский главную интеллигентскую и в то же время народническую мысль Успенского. Просвещение Христово было интеллигенцией народной: было — будет. Этому верит неверующий Михайловский, а верующий Булгаков не верит. Кто из них ближе к народу?

Поскольку интеллигенция утратила свет Христов, постольку перестала быть сама собою, т. е. истинно интеллигентною — просвещенною и просвещающею.

Но никогда этот свет не потухал в ней окончательно, никогда не умолкал в ней «голос неземной»:

«Войди! Христос наложит руки  
И снимет волею святой  
С души оковы, с сердца муки  
И язвы с совести больной». —  
Я внял, я детски умилился…  
И долго я рыдал и бился  
О плиты старые челом,  
Чтобы простил, чтоб заступился,  
Чтоб осенил меня крестом  
Бог угнетенных, Бог скорбящих,  
Бог поколений предстоящих  
Пред этим скудным алтарем.

Это говорит безбожный Некрасов, такой же типичный русский интеллигент, как Успенский.

— Видите, видите — *она* опять пришла. Видите, вот она — бьется крыльями… в белой одежде…

Иногда была она светлая, иногда — темная, приникшая к стеклу окна, со строгим и печальным лицом.

— Кто это, Глеб Иванович?

— Святая Ефросиния, — ответил он и прибавил шепотом:

*— Вся Россия, вся Россия*.

Христианская подвижница, святая Ефросинья — «вся Россия, вся Россия» — не только русский народ, но и русская интеллигенция. {234} Сейчас она темная, но будет светлою: «свет Христов просвещает всех».

Не обращается ли вся русская интеллигенция к «Матери всех скорбящих» — к России — с тою же молитвою, с которою обращался Некрасов к собственной матери:

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагряющих руки в крови,  
Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви![[65]](#endnote-50)

Вот вечная песнь того *всескорбящего сердца*, — по слову Успенского, — в котором русская интеллигенция и русский народ — одна Россия — вся Россия.

Интеллигенция не видит Христа, как слепорожденный до исцеления; Булгаков со своими единомышленниками видят или думают видеть. Но как бы не услышать им страшного слова:

«На суд пришел я в мир, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы».

### V

«Встретил сегодня на улице Михайловского и не поклонился ему. Это его, очевидно, поразило. Так и надо», — пишет Успенский жене.

Это первый бунт Глеба, первый вызов Иванычу.

То «здоровое состояние», в котором он был «совершенно равнодушен к религиозным вопросам — просто не останавливался на этих предметах», — и есть именно состояние Иваныча.

Иваныч довел Глеба до сумасшествия, Каин убил Авеля.

Но и Глеб у Иваныча в долгу не остался: объявил его «просто свиньею», лакеем Смердяковым, провокатором Азефом, Грядущим Хамом.

Можно сказать, что вся великая русская литература — Гоголь, Достоевский, Л. Толстой и мы, грешные, малые дети великих отцов, — вся русская литература только и делала, что истребляла Иваныча: обрушилась на него своею тяжестью и задавила, затоптала.

И не только русская литература, но и русская действительность: неудача революции превратила Иванычей в стадо бешеных свиней, которое бросилось с крутизны в озеро.

Что же делает Булгаков, что делают «Вехи»?

Я имею право об этом спросить, больше чем кто-либо. Мне ли не знать, что Иваныч — «хам»? Я ли не боролся с ним еще в те времена, когда Булгаков не умел отличить правой руки от левой, Глеба от Иваныча?

Во всяком случае, следует помнить, что если одна половина русской литературы уничтожает Иваныча, то другая, с таким же {235} успехом, уничтожает Глеба: для Михайловских, Салтыковых, Некрасовых — для всех Иванычей — Глеб не столько святой, сколько святоша — крепостник, мракобес, черносотенец, тоже «хам», тоже «лакей Смердяков», хотя и в обратном смысле.

Спрашивается: нет ли и в этой другой половине хоть капельки правды? Не солоно ли приходится нам и от «Глебов, ангелов Господних», в виде Победоносцевых и Антониев Волынских?

На чьей же стороне полная правда?

Для того чтобы увидеть не только правду, но и ложь Глеба, не только ложь, но и правду Иваныча, — надо быть ни тем, ни другим, ни полуангелом, ни полусвиньей, а цельным человеком, преодолевшим недуг раздвоения, человеком будущей «народной интеллигенции», будущего христианского просвещения.

Иванычи — «свиньи», и «бесы» вошли в «свиней». Но откуда же «бесы»?

А вот откуда.

### VI

«Как только начинаю себя помнить, чувство какой-то виновности, какого-то тяжелого преступления уже тяготеет надо мной. В церкви я был виноват перед всеми этими угодниками, образами, паникадилами. В школе я был виноват перед всеми, начиная со сторожа — куда! — с вешалки, на которой вешал свою шинель; на улице каждая собака (мне казалось) так только и ждала моего появления, чтоб меня если не совсем съесть, то уж непременно укусить. Мальчишки, пускавшие змеи, казались мне отверженными Богом, одержанными злым духом, порождением дьявола — так казалась громадна их дерзость: как не бояться будочника, который только и смотрит, чтобы схватить тебя и утащить неизвестно куда?»

*Надо постоянно бояться* — это корень жизненной правды. Вечное беспокойство о «виновности» самого существования на свете пропитало все взаимные отношения, все общественные связи, все мысли, все дни и ночи, все месяцы и годы… Как будто камень этого сознания лежал у всех на душе. С этим камнем молились Богу, привозя в дом чудотворную икону; с этим камнем родили детей и хоронили их… Уверенности, что человек имеет право жить, не было ни у кого — напротив, именно эта-то уверенность и была умерщвлена… «Пропадешь! — носилось надо всеми. — Пропадешь, если посмеешь чего-нибудь захотеть сам, если сам что-нибудь позволишь себе». — «Пропадешь!» — кричали небо и земля, воздух и вода, люди и звери… И все ежилось и бежало в первую попавшуюся нору.

«*И вдруг является Парамон*».

Откуда и с чем?

Успенскому кажется, будто с Парамоном явилось «нечто совсем постороннее», чуждое страху. Вот главная религиозная ошибка Успенского, религиозная ложь Глеба.

{236} На самом деле не чуждое страху, а сам этот страх явился в лице Парамона. Страх жизни, страх мира, страх плоти. Не облегчает Парамон «виновность самого существования на свете», не оправдывает, а осуждает вечным судом, расширяет ее до беспредельности космической — до первородного греха как неискупимого проклятия мира.

«Глубокая любовь к Богу и ко всей твари?» — Нет, любовь к Богу — нелюбовь к твари, нелюбовь к миру. — «Не любите мира, ни того, что в мире. Весь мир лежит во зле». Это затвердил он, это одно из всего христианства, не поняв отличия мира преходящего, «мира сего» как явления, от мира вечного, Божьего, как сущности. Бог есть отрицание мира, дух — отрицание плоти, небо — отрицание земли — такова метафизическая сущность Парамона.

Религиозная ошибка Успенского, религиозная ложь Глеба, будто бы с Парамоном «можно дойти до сознания прав живого человека *на земле*». Девятнадцать веков человечество шло с Парамонами, Иоаннами Лествичниками, Серафимами Саровскими и не дошло до этого сознания, до «уверенности, что человек имеет право жить», — «напротив, именно эта-то уверенность и была умерщвлена».

Правды о земле нет у Парамона, а есть только правда о небе. Распадение мира на два непримиримые начала — небесное и земное — такова опять-таки метафизическая сущность Парамона и всего подвижнического христианства.

Дух есть Бог, плоть есть бес — это нигде в христианстве не сказано, но молча показано, сделано; это не явная цель, а тайный уклон пути, не откуда, а куда все идет, — все течет, как река по руслу.

Оживить дух значит умертвить плоть. Парамон это и делает. «Душу он спасал умерщвлением плоти, основанным на физическом самоистязании. Любил жечь на огне пальцы свои, ставить подошву на уголь, да, кроме того, обещал загнать под кожу гвозди железные». Это и делает Глеб: в Колмовской больнице Успенский «разбил себе камнем голову, перерезывал себе горло, огнем жег себя» (дневник врача). «Он ненавидел в себе это терзавшее его, никому *не нужное тело*» (Воспом. Починковской). Ненужность тела, бестелесность И есть «духовность», «святость». Глебово безумие — Парамонова святость, — и в сознании всего подвижнического христианства нет грани, которая отделила бы это безумие от этой святости.

Плоть — тлен; смрад плоти — смрад тлена.

«Александра Васильевна, взяв из ящика пузырек с духами, торопливо вытерла себе руки.

— У Глеба Ивановича галлюцинация обоняния, — шепотом пояснила она, — ему кажется, что *везде дурно пахнет*».

Можно сказать, что все монашеское христианство подвержено этой «галлюцинации» обоняния: тщетно натирается духами грешная плоть, — святому Глебу «везде дурно пахнет».

{237} Тут метафизика становится физикой, откровение — ощущением. Вот почему так трудно с этим спорить: ничего не поделаешь, если и фиалки пахнут трупом.

### VII

«Вообще со мной ужасно худо, необычайно худо. — Гибель висит надо мной. — Погиб я, *пропал* навсегда».

«Пропадешь!» — крик панического ужаса, который слышался ему в детстве, когда вдруг явился Парамон, — опять прозвучал в конце жизни, когда вдруг явился Глеб.

Чувство «тяжелого преступления», неискупимой виновности «самого существования на свете», гиперболическое чувство «первородного греха» — вечную опасность христианства, бессознательный уклон его к буддизму — нельзя лучше выразить, чем это сделал Успенский. Чувство это — Глебова правда — на время заглохло, заслонилось правдой Иваныча; но с торжеством Глеба опять возникает со страшною силою.

Больному Успенскому кажется, что он «совершает чудовищные преступления — убивает своих детей, переотравил их всех стрихнином». Под некоторыми записками он так и подписывался: *Разбойник*.

Галлюцинация совести, соответствующая галлюцинации обоняния: подобно всей плоти мира, и человеческая совесть «дурно пахнет», ноет, как гнилой зуб.

В Парамоновом юродстве — начало этого гниения, душевного разложения, душевного расстройства. Религиозное чувство бездонно глубоко, а в сознании, — замечает Успенский, — «ничего, кроме чепухи».

Однажды на юбилейном обеде Скабичевского Глеб увидел вдруг сквозь потолок звезды и ангелов. Тут Глебова святая чепуха соблазнительнее, чем безбожное свинство Иваныча.

«Александра Васильевна просила не звонить, а повертеть ручкою замка, так как звонки напоминали беспрестанно являющуюся с обысками полицию и раздражали Глеба Ивановича, — рассказывает Починковская. — Он провел меня к себе в комнату, маленькую и темную, с окнами в слепую стену, — как он выразился, “черт знает куда”.

— Смысл жизни потерян, — сказала я.

— Никакого нет смысла! — повторил он за мной. — Какой тут может быть смысл, когда ежеминутно приходится ожидать — вот‑вот, сию минуту, ни с того ни с сего, придут и начнут шарить в столе?.. А это жизнь теперь каждого русского литератора…

… Мы промолчали, сидя рядом, что-то около часа. Вокруг была полная и какая-то зловещая тишина… все погружалось в молчание, как в могилу».

{238} Что тут *все* дело в полиции, кажется, верит Починковская вместе с Успенским. Но ведь вот недаром же добавляет она: «От этого свидания у меня осталось впечатление какого-то застенка, где не было ни света, ни воздуха, *ни стремления выйти на волю*. Замуравил себя человек *добровольно* и сидит в испуганном ожидании: вот‑вот придут…»

«Как только начинаю себя помнить, чувство какого-то тяжкого преступления тяготеет надо мной. — Пропадешь! — кричали небо и земля, воздух и вода, люди и звери. И все ежилось и бежало от беды в первую попавшуюся нору».

Русский подвижник бежит в пещеру, в затвор; русский интеллигент — в «подполье», в маленькую, темную комнату с окнами, «черт знает куда». Оба «замуровали себя *добровольно* и сидят в испуганном ожидании», один — жандармов, другой — дьяволов. Интеллигентское «подполье» — тот же древний «Таноб, темница кающихся», о которой повествует Иоанн Лествичник. «Бегуны» и «нетовцы» народные зарываются в землю, сжигаются на кострах; интеллигентные — уходят в нигилизм, анархизм, неприятие мира — тоже своего рода нетовщину.

И те и другие, в сущности, одинаковым способом спасают душу свою. Тут безбожные интеллигенты православнее, чем само православие.

Во всяком случае, дело *не только* в русской полиции: полиция приходит на готовое, собирает Глебову, Парамонову спелую жатву; для полиции потрудились они; потому-то и может она так безнаказанно распоряжаться человеческою жизнью, что «ни у кого нет уверенности в самом праве на жизнь»; — так беспрепятственно шарит во всех сердцах и ящиках, что никаким замком, никаким правом, никаким чувством собственного достоинства не заперты они, — все раскрыты настежь для полицейских сыщиков и православных дьяволов.

И наконец, не вина же полиции в том, что святому Глебу везде дурно пахнет, а разбойник Иваныч переотравил всех своих детей стрихнином. Может быть, как раз наоборот — вся-то русская полиция не что иное, как воплощение этого Глебова «дурного запаха», этого всеотравляющего «стрихнина»; может быть, не она — их, а они ее создали? Другими словами: русскую государственность создала русская церковь; и до тех пор будет старый порядок государственный, пока будет старый порядок религиозный — все равно, народная, Парамонова или интеллигентская, Глебова, православная нетовщина.

«— Родом откуда вы? Ваше звание? Какой губернии?.. Паспорта нет?..

— И‑и! какие паспорты!.. Чего там… на что мне!.. У меня паспорт Господний… не надо мне этого!»

Позвольте, как же так? — «Несть бо власть, аще не от Бога». — На вопрос квартального о паспорте Парамону следовало ответить: {239} «Ему же дань, — дань, ему же честь, — честь, ему же оброк, — оброк»; а ему же паспорт, — паспорт. Ведь не раскольник же он, не сектант, для которых паспорт — антихристова печать, а истинно русский, православный подвижник.

Нет, не отрицает, а утверждает Парамон квартального и квартальный — Парамона: рука руку моет — на всем протяжении исторического христианства.

Дети, устраивая беседку-моленную, приклеили к потолку бумажное Всевидящее Око. Когда явился к Парамону квартальный, беседку разорили: «Не осталось ничего, кроме кучи сора у порога и пол-Всевидящего Ока, т. е. ползрачка, а из-за него торчал на голых досках лоскут бумаги с гербом, — на подкладку шли казенные бумаги».

Не только Парамону, но и булгаковскому православию не так-то легко разделаться с этим «казенным гербом». Недаром бросился на шею к участникам «Вех» Антоний Волынский.

Одинаковая религиозная беспомощность русского народа и русской интеллигенции сказывается всего более именно в том, что не умеют они отделить Всевидящего Ока от казенного герба: или принимают, или отвергают их вместе.

### VIII

«— Вы любите Достоевского?

— Не люблю, но перечитываю.

— Перечитываете?.. А я не могу. Знаете ли, у меня особенное ощущение: иногда едешь в поезде и задремлешь, и вдруг чувствуешь, что господин, сидевший против тебя, самый обыкновенный господин, даже с добрым лицом… и вдруг тянется к тебе рука… и прямо, прямо за горло хочет схватить или что-то сделать над тобой… и не можешь никак двинуться…»

В статье Успенского, по поводу Пушкинской речи Достоевского, Иваныч в последний раз бунтует против Глеба, в последний раз пробует очнуться от страшного сна, в котором мертвая рука святого Глеба хочет схватить за горло русскую интеллигенцию и русский народ — всю Россию.

«Достоевский человек мудреный… Он еще недавно целую группу прославляемых им теперь людей сравнивал со свиным стадом и предрекал им гибель в пучине морской» («Бесы»).

Достоевский, прославляющий русскую интеллигенцию, русскую революцию, — так показалось Успенскому. Что такие ошибки возможны, мы теперь знаем по собственному опыту: Достоевский — двуличневая ткань; посмотришь с одной стороны — отливает красным, с другой — черным; пророк русской революции и пророк русской реакции.

Недолго, впрочем, длилась ошибка Успенского: он скоро понял, в чем дело; и никто с такою убийственною ясностью, как он, не {240} обнажил двусмысленность проповеди Достоевского о христианском смирении и всечеловечности русского народа-богоносца, — той проповеди, которая служит, в сущности, единственною религиозною основою «Вех».

«Пушкинская Татьяна и есть то пророчество, из-за которого весь сыр‑бор загорелся, — говорит Успенский. — Она потому пророчество, что, прогнавши от себя “всечеловека” (Онегина), предает себя на съедение старцу-генералу — жертвует собою. Но, увы, тут же оказывается, что жертва эта недобровольная: “я другому отдана!” Нанялся — продался. Оказывается, что мать насильно выдала ее за старца, а старец, женившийся на молоденькой, не желавшей идти за него замуж, именуется в той же речи “честным человеком”. Неизвестно, что представляет собою мать? Вероятно, тоже что-нибудь “всемирное”… Нет ни малейшего сомнения, что девицы, подносившие Достоевскому венок, подносили его не в благодарность за советы посвящать свою жизнь ухаживанию за старыми хрычами, насильно навязанными в мужья… *Очевидно, что тут кто-нибудь ошибся*».

«Смирение Татьяны — смирение букашки, проткнутой булавкой и до конца жизни безропотно шевелящей лапками».

Пред лицом старого порядка, «старого хрыча», которому на съедение отдана, как Татьяна, вся Россия, — «смирись, гордый человек!» — есть проповедь полнейшего мертвения, тупого, подневольного, грубого жертвоприношения.

Если это было несомненным во дни Достоевского, то еще несомненнее сейчас, во дни Булгакова, когда гнусность старого хрыча обнажилась окончательно.

«*Всечеловеческое — всезаячье*, — определяет Успенский. — Помаленьку да полегоньку, с кочки на кочку, прыг да прыг, всезаяц мало-помалу допрыгивает до непроходимой дебри, в которой не видать уж и заячьего хвоста».

Не заячий ли путь указывают «Вехи»? Не заячий ли хвост мелькает у «самого обыкновенного господина, даже с добрым лицом» — Булгакова?

Да, никто не говорил о Достоевском с такою правдою, как Успенский. А ведь это и есть *правда Иваныча*. И что мог бы возразить на нее не только Булгаков, но и сам Достоевский? Во всяком случае, слишком ясно, что «тут кто-нибудь ошибся».

В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам[[66]](#endnote-51).

Кто же этот бес?

«У Глеба-то царство огромное!» — говаривал больной Успенский.

«На похоронах его собралась многотысячная толпа русских интеллигентов, — рассказывает очевидец. — Лица изможденные, бледные, мужчины и женщины без цвета лица и без возраста, — {241} точно особая какая-то нация… Все — *неблагонадежные*». Все гонимые, мученики — царство не от мира сего, «Глебово царство». «Все одинаково в черном» — чернецы, монахи, подвижники, «святые Глебы». Но святые могут вдруг обернуться «разбойниками» и хулиганами, экспроприаторами и провокаторами, — «бешеными свиньями».

«Они (бесы) просили Иисуса, чтобы не повелел им — идти в бездну».

Бездна — христианская бесплотность, — интеллигентская отвлеченность.

«Он (Иисус) позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней, и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло»[[67]](#endnote-52).

Если Иванычи — свиньи, то Глебы — те бесы, которые вошли в свиней. Бездушная плотяность — свинство Иваныча; бесплотная духовность — святость Глеба.

Не только русский народ, но и русская интеллигенция — вся Россия — страна православия, христианства подвижнического, монашеского, по преимуществу — христианства, отделяющего дух от плоти, Глеба от Иваныча. Вот почему здесь, как нигде, расцвели святые Глебовы лилии на свином навозе Иваныча: Иваныч должен смердеть, чтобы благоухал Глеб.

И это не прекратится, пока русский народ и русская интеллигенция — вся Россия — не поймет, что божеская правда Глеба без человеческой правды Иваныча есть бесовская ложь и что разделять эти две правды значит утверждать эту ложь.

### IX

«Власть земли» — вот к чему сходились не только все писания, но и все переживания Успенского первой здоровой половины жизни его, когда он был или казался «равнодушным к религиозным вопросам» — к *власти неба*.

«Земля, — говорит он, — о власти которой над народом идет речь, есть не какая-нибудь отвлеченная, иносказательная земля, а именно та самая, которую вы принесли с улицы на своих калошах, которая лежит в горшках ваших цветов, черная, сырая, — словом, самая обыкновенная земля». — Могущество этой «персти», «праха» с глубочайшей силой и простотой указано еще в стариннейшей былине о Святогоре-богатыре. В сущности, это даже и не былина, а загадка, но загадка, в которой таится вся сущность народной жизни.

Святогор-богатырь выехал в чисто поле гулять. Выехал он просто так, без всякой задней мысли, — прогуляться, поразмять кости, силой с кем-нибудь помериться.

По моей ли по силе богатырской,  
Ка‑б державу мне найти, всю землю поднял бы.

{242} Никакой, однако, «державы» на пути не встретилось, а встретился ему прохожий мужичок с сумочкой за плечами.

Едет Святогор рысью, а прохожий все идет передом. Во всю прыть не может Святогор догнать прохожего. Закричал тут Святогор да громким голосом: — Гой, прохожий человек, подожди немножечко, — не могу догнать тебя я на добром коне.

Прохожий остановился, снял из-за плеч сумочку и сложил ее на землю.

Наезжает Святогор на эту сумочку; своей плеточкой он сумочку пощупывал: как урослая, та сумочка не тронется. Святогор перстом ее с коня потрагивал: не сворохнется та сумка, не шевельнется. Святогор хватал ее с коня, потягивал: как урослая, та сумка не поднимется. Слез с коня тут Святогор, взялся за сумочку; он приладился, взял руками обеими, во всю силу богатырскую понатужился, от натуги по белу лицу ала кровь пошла, а поднял суму от земли только на волос, по колена же сам он в мать сыру землю угряз. Взговорит ли Святогор тут громким голосом:

— Ты скажи же мне, прохожий, правду-истину, а и что, скажи ты, в сумочке накладено?

Взговорит ему прохожий да на те слова:

*— Тяга в сумочке от матери сырой земли*.

— А ты сам кто есть? Как звать тебя по имени?

— Я Микула есть мужик, я Селянинович, я Микула — *меня любит мать сыра земля*.

«Тяга и власть земли, — заключает Успенский, — до того огромны, что у богатыря кровь алая выступила на лице, когда он попытался поколебать их на волос, а между тем эту тягу и власть народ несет легко, как пустую сумочку, — все это так именно и есть до сего дня».

Успенский разгадывает одну половину загадки — о Микуле Селяниновиче; другую — о Святогоре оставляет неразгаданной, проходит мимо нее, как будто не задумавшись. А между тем вся тайна — не в одной из половин, а в соотношении обеих.

Мы знаем, что такое Микула. Что же такое Святогор?

«Святогор — богатырь на Святых Горах», — говорит былина. А Святые Горы — не на Руси.

«Мне не придано тут ездить на святую Русь», — говорит он сам о себе.

«Впоследствии нарушил он этот завет, — замечает Киреевский (Русск. Песни, I, 229), — сдвинулся со Святых Гор и через Крым (крещение св. Владимира в Херсонесе Таврическом), т. е. вообще через южные пределы Руси, въехал в Киевскую землю, по которой и разъезжал, пока не нашел себе здесь гибель» — именно в борьбе с исконным русским богатырем Микулою.

Святыми Горами назывался впоследствии Афон, первоисточник подвижнического христианства.

Святогоров родитель — древний батюшка…  
Престарелый дедушка, древний да темный.

{243} Не старец ли в темных одеждах — чернец, монах афонский, или фиваидский подвижник?

Если так, то Святогор не что иное, как христианство до крещения Руси, христианство, созерцаемое сквозь первобытную языческую правду Микулы Селяниновича, — *власть неба*, созерцаемая сквозь *власть земли*. И в состязании этих двух богатырей отразилось колебание народной стихии между двумя правдами, двумя «тягами» — новою тягою неба и древнею тягою земли.

Правды о земле не знает Святогор, потому что не любит землю: начало его — неземное, горнее, попирающее землю, как перст и прах. За то и земля не любит его, — не держит, не носит:

Видишь, какой я урод, —  
Меня и земля не держит.

В этом главная противоположность его Микуле, которого «любит мать сыра земля».

Святогорова сила необъятная, но нереальная, отвлеченная, почти хочется сказать, *интеллигентская*:

Ка‑б державу мне найти, всю землю поднял бы.

А дошло до дела — и осрамился. Как будто у Микулы к Святогору та вечная усмешка, с которою мужик смотрит на барина: хорошо поёшь, где-то сядешь.

После крещения Руси Святогор уже Свят-Егор, св. Георгий, победитель и просветитель языческой тьмы, тот народный интеллигент, который вводит в народ христианство, по определению Успенского.

Но и христианский подвижник мог бы сказать о себе:

Видишь, какой я урод, —  
Меня и земля не держит.

И в христианском подвижничестве святое значит неземное, горнее, попирающее землю, как перст и прах.

Христианский святой урод сделался юродом — Юродивым Парамоном, Святым Глебом.

И вечное состязание Святогора с Микулою повторяется в состязании Глеба с Иванычем.

Кажется, сам Успенский предчувствовал, что эта его личная трагедия, трагедия русского интеллигента по преимуществу, имеет значение и всенародное, и всемирное.

### X

В очерке «Выпрямила!» Венера Милосская напоминает ему деревенскую бабу, которую видел он однажды, во время сенокоса.

«Вся она с подобранной юбкой, голыми ногами, красным повойником {244} на маковке, с граблями в руках, которыми перебирала сухое сено, была так легка, изящна, так жила, а не работала, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которыми *были слиты и ее тело, и ее душа*, что я долго-долго смотрел на нее, — думал и чувствовал одно: “как хорошо!”»

Оказывается, что и у Венеры Милосской — «право, сказать совестно — почти мужицкие завитки волос по углам лба».

Почти мужицкие — почти Микулины. Божественная «баба» Венера, Великая матерь Сущего — та самая «мать сыра земля», которая любит Микулу и «держит», «носит его», как свое любимое дитятко. Она-то и «выпрямила», вылечила чужое больное дитя, русского интеллигента от монашеской согбенности, от Парамонова, Глебова уродства, юродства, от христианского раздвоения на душу и тело: душа и тело у «бабы» Венеры «слиты в полной гармонии», — как небо и земля на горизонте.

Былину о Микуле называет Успенский «загадкою»; и Венера для него — «каменная загадка». Обе об одном — о власти, о тяге земли. Тягу эту несет Венера с такою же легкостью, как Микула. Оба они *подвинули* (иное, не христианское, но, может быть, Христово подвижничество), подняли землю *любовью к земле*.

Любовь к земле — вот не свиное, а святое в Иваныче, ибо, разумеется, не Глеб, а Иваныч увидел власть земли в Микуле, красоту земли в Венере.

Глебу, во время сумасшествия, казалось, что земля его не держит, — «он делается легкий и скоро полетит». «Свою способность летать он намерен был пустить на благо всего человечества: видимо для всех подымется на воздух и облетит вокруг земного шара — и на земле наступит царствие Божие» («Г. И. Успенский», статья Н. К. Михайловского, изд. «Нивы», т. 1).

Ка‑б державу мне найти, всю землю поднял бы.

Но если и полетит «святой Глеб», то вместе со «свиньей Иванычем»; вернее, впрочем, не полетит вовсе, а угрузнет в землю:

Тяги-то земли он нашел,  
А Бог его и попутал за похвальбу.

Это — похвальба всего подвижнического христианства, которое, не любя землю, не зная правды о земле, хочет поднять тягу земли. А когда подымет ее «только на волос»,

Тут ему и кончание.

Кончание, конец христианства — не разрушение, а исполнение истины Христовой; конец христианства — начало того, что за ним. Власть земля Божия — царство Божие на земле, как на небе. — *Да будет воля Твоя, царство Твое и на земле, как на небе*. — Вот конец, предел, к которому христианство вечно стремится. И божественная {245} подлинность его заключается именно в том, что хотя не досягает оно этого предела, все же стремится к нему; хотя не может, — все же хочет поднять землю к небу. И нехотя хочет, и, отталкиваясь от земли, угрузает в нее.

Вот почему нет иного пути ко Христу Грядущему, кроме Христа Пришедшего, кроме христианства вселенского.

Но не вселенское, а лишь восточное, православное монашеское христианство у Глеба, — лишь одна половина молитвы Господней: да будет царство Твое на небе; надо, чтобы Иваныч соединил с ней другую: да будет царство Твое и на земле, как на небе. Только тогда исполнится полнота христианства вселенского — Христа Пришедшего и Грядущего.

### XI

Возможность этого соединения предчувствует Успенский не только в русском народе, но и в русской интеллигенции; не только деревенскую бабу, но и «девушку строгого, почти монашеского типа, революционную подвижницу» напоминает ему Венера Милосская.

«Глубокая печаль, — печаль не о своем горе, которая была начертана на этом лице, на каждом ее малейшем движении, была так гармонически слита с ее личною, собственною печалью, до такой степени эти *две печали, сливаясь, делали ее одну*, не давая ни малейшей возможности проникнуть в ее душу, в ее сердце, в ее мысль, даже в сон ее чему-нибудь такому, что могло бы нарушить *гармонию самопожертвования*, которую она олицетворяла, — что, при одном взгляде на нее, всякое страдание теряло свои пугающие стороны, делалось простым, легким, успокаивающим и вместо слов: “как страшно!” заставляло сказать: “как хорошо!”»

В бабе — гармония самоутверждения, предел плоти.

В интеллигентной подвижнице — гармония самопожертвования, предел духа.

Мать сыра земля — Всех Скорбящих Матерь. Эти два материнства сливаются в одно, как небо и земля на горизонте: да будет воля Твоя — царство Твое — и на земле, как на небе.

В русской интеллигенции, как и в русском народе, правда Глеба *может* соединиться с правдой Иваныча.

«Ах, хороший был человек! — говорил Починковской пожилой крестьянин. — Со всякой бедой пойти к нему — лучше не надо… Уж так нам его жалко было!.. Кажется, лучше самому помереть, нежель его потерять. Вот как пред истинным Богом!»

Народ видит в безбожном интеллигенте христианского подвижника, в свинье Иваныче — святого Миколу Угодника.

«Народная легенда о Николае и Касьяне, — говорит Успенский, — как нельзя лучше рисует этот тип народного интеллигентного человека, Божия угодника, ищущего правды о земле. Когда Николай и Касьян пришли давать Богу отчет, после того как они {246} были на земле между людьми, то Николай оказался весь испачкан грязью и в изорванном платье, а Касьян пришел франтом. Вот Бог и решил, что Николай все время работал, толкался в народе, хлопотал, а Касьян только разговоры разговаривал; за это и положил праздновать Касьяну в четыре года раз, а Николаю в году чуть не двадцать раз».

Касьян явился к Богу византийским франтом, отвлеченным идеалистом, интеллигентом, летающим по горам, по верхам, подобно Святогору или святому Глебу. А Николай — весь в грязи — мужик мужиком, как Микула Селянинович, «свинья свиньей», как Иваныч. Но это «свиное» — святое; святая грязь — мать сыра земля. Микола Угодник — Микула Селянинович. Так, на последнем, если не достигнутом, недостижимом, но все же бессознательно чаемом пределе христианской святости Святогор соединяется с Микулою, святой Глеб со святым Иванычем.

Но соединение это несовершенно и непрочно потому именно, что *бессознательно*: беда христианского подвижничества в том, что святость Глеба видят все: она в реальном действии, а святость Иваныча — никто: она лишь в мечте, в легенде, в сказке народной.

«Божья угодника» в истинном смысле, т. е. «народного интеллигента», ищущего правды о Божьей земле, — «*теперь нет и в помине*», заключает Успенский, — мы видим в народе только две фигуры: Платона Каратаева (святого Глеба) и хищника (Иваныча-свиньи). Третья соединяющая фигура (Миколы Угодника) пропала бесследно.

Так и должно было случиться, не могло быть иначе: ведь подвижничество христианское крестьянскую тягу земли подняло «только на волос» и само «угрязло в землю»: бесплотная духовность церкви угрязла в бездушную плотяность государства; церковь отдала Россию «на съедение старому порядку, — старому хрычу». Глеб-Касьян — весь в отвлеченной святости, а Иваныч-Микола — весь в грязи, но не в святой, а в свиной грязи, черносотенной.

Вот в чем главная ошибка русских интеллигентов, желающих войти в православную церковь: кажется, что интеллигенция должна искать религиозного спасения в народе. Но религиозное положение народа не менее страшное, чем положение интеллигенции. Спасение или погибель ждет ее, — она не только за свой страх погибнет или спасется, но и за страх всей России, ибо вся Россия, может быть, и все христианское человечество стоит ныне перед тем же вопросом, что и русская интеллигенция: как соединить правду о небе с правдой о земле, Святогора с Микулою, Глеба с Иванычем?

# **{****247}** Брат человеческий[\*](#_e18)

### I

Мягкая меховая шапка гречником, длинная московская шуба, слегка шаркающие калоши и знакомый басок:

— Голубчик, хорошо в Петербурге. Люблю я петербургскую литературную среду. Да и вообще хорошо быть русским литератором. Превосходнейшие люди — русские литераторы…

Мы идем с Чеховым в зимний день где-то около Исаакиевского собора. Идем, чтобы захватить еще одного «превосходнейшего человека» и пойти вместе куда-нибудь пообедать, — ну, хоть к Палкину, что ли. В те времена все мы были непритязательны.

— Неужели уж так хороша литераторская жизнь? — говорю я, смеясь.

Смеется и Чехов тихонько. Нет, он говорит искренно. В голосе, в глазах — ирония, но она у него всегда, неотделимая от него, и вряд ли он сам ее замечает.

Помню эти частые его зимние приезды в Петербург, в начале девяностых годов. Но первое мое знакомство с Чеховым состоялось раньше.

Двадцать три или двадцать четыре года тому назад, вскоре после закрытия «Отечественных записок», возник журнал «Северный вестник». Редактором была А. М. Евреинова, издательницей — Сабашникова. Беллетристикой заведовал Плещеев, критическим отделом вначале — Михайловский. Последний очень строг был к молодым сотрудникам вроде меня, и я до сих пор не понимаю, как могла проскользнуть помимо него восторженная статья о Чехове[[68]](#endnote-53). Верно, случилось это за время редакторского отсутствия. А может быть, он уже тогда фактически стал отдаляться от «Северного вестника». Помню, однако, его резко осудительное письмо ко мне по поводу этой статьи. В то время глаза всех были устремлены на Гаршина. Его трагическая кончина еще усилила его влияние. Чехов едва начинал, под крылом Суворина. Вышел томик его рассказов «Хмурые люди». И никому не хотелось после «Красного цветка» глядеть в сторону «Хмурых людей».

С тех пор я много писал о творчестве Чехова, и сейчас, здесь, в кратких заметках, мне бы не хотелось говорить о нем как о художнике. Я вызываю в памяти моей человека. Я не был с ним близок и, {248} конечно, не понимал его в те дни. Требовал того, чего он не мог дать. В молодости мы всегда неразумно требовательны к тем, кого любим. Впрочем, мы с Чеховым были слишком разные люди.

В нежный мартовский день, в Венеции, я зашел как-то с площади Св. Марка в собор. Мы оба, я и жена моя, в первый раз тогда были в Италии, в первом итальянском городе.

— Посмотри. Это — русские?

Сутулый, бодрый старик в крылатке. С ним рядом — молодой; полузнакомое бледное лицо с бледной бородкой.

Старика я знал. Это был Суворин. Почему я угадал, что спутник его — Чехов, не помню. Должно быть, я встречался с ним в редакции «Северного вестника», мельком.

Мы подошли к ним, в тени собора сразу все познакомились, и вышло как-то, что весь этот день мы провели вместе. Осматривали стеклянные фабрики и покупали безделушки.

Молоденькая спутница моя быстро подружилась с А. С. Сувориным и все с ним спорила. Я восторженно говорил с Чеховым об Италии. Он шел рядом, высокий, чуть горбясь, как всегда, и тихонько усмехался. Он также в первый раз был в Италии. Венеция тоже была для него первым итальянским городом, но никакой восторженности в нем не замечалось. Меня это даже немного обидело.

Он занимался мелочами, неожиданными и, как мне тогда казалось, совершенно нелюбопытными. Гид с особенной лысой головой, голос продавщицы фиалок на площади Св. Марка, непрерывные звонки на итальянских станциях… а вечером, когда мы все шли по лунным уличкам Венеции в гостиницу Бауер пить чай и попадались там простоволосые девицы, стукающие деревянными подошвами, Чехов мне рассказывал:

— Хотелось узнать, какая тут у них последняя цена. Ко многим подходил, спрашивал: «quanto?» Больше все «dieci». Ну, а потом, оказывается, есть и «cinque». Ведь это около двух рублей.

В отделе Бауер, в длинном Суворинском салоне с зеркалами без рам и с обычными венецианскими люстрами, мы пытались пить невкусный чай. Но скоро переходили на золотистое фалерно.

О чем мы говорили тогда вечерами — не помню, но говорили и спорили много, и всем, кажется, было весело. Чехов прохаживался по длинной комнате, улыбался, в горячие споры не вступал. Суворин иногда казался моложе его. Когда русский кряжистый человек приходит к скептицизму — он быстро через него перескакивает в нигилизм. Но и нигилизм у него остается каким-то кряжистым. Суворин был способен на самые огненные споры. Но вдруг останавливался и неожиданно и весело прибавлял: «А черт его знает, может, оно все и не так…»

Вероятно, он влекся к Чехову потому, что чувствовал в нем тоже бездонную Россию. Но Россия в Чехове была иная. Ни малейшего «кряжа» в нем уже не было. Странно: никогда Чехов не казался мне молодым; и в Венеции, и в последующие годы наших встреч — {249} он был одного и того же возраста, неопределенного, среднего. Он, я думаю, не мог стареть. Конечно, для многих объяснением служит его болезнь, но не случайна же она! Неслучайно и недаром врезана она в его образ: это — часть его души, не только тела. Всегда чуть-чуть опущенный, словно подкошенный, с бледными глазами и бледной бородкой, с русским лицом интеллигента из поповичей, умный, меткий, хитрый и бессознательный, нежный до зябкости и скромный до скрытости, далекий в безвольных мечтах своих, прикрытых постоянной усмешкой, — таков был Чехов, сегодняшний сын сегодняшней России. Он был именно воплощением современности, того мига, когда забыто прошлое, а будущее — только в мечтах, которые все равно не сбудутся на нашем веку. «Через двести-триста лет какая будет жизнь на земле! Какая будет жизнь!..»

Чисто русская мечтательность, современная: она реальна по содержанию, но оттого не менее романтична, бескорыстна, бездейственна. Русский мечтатель всегда безволен, он покорно исключает себя из своей мечты. Она совершится, сама собой, когда нас не будет… Это романтизм сладкого умиления, тихой грусти и недвижности.

### II

Из Венеции мы отправились в Болонью вместе, но там уже разъехались: Чехов и Суворин оставались недолго в каждом городе.

Мы еще застали их в Риме, на один день, кажется. Суворин, смеясь, рассказывал, что Антон Павлович устал до смерти от музеев и церквей и в Риме все просился куда-нибудь «полежать на травке».

Они, кажется, вскоре вернулись в Россию, и в следующий раз я увидел Чехова уже зимой в Москве. Мы были у него. Он жил тогда где-то недалеко от Новинского бульвара, с семьей. Помню, ему нездоровилось — не выходил из дому. Читая недавно его письма к родным из Сибири, я все старался вспомнить мельком виденные лица его сестер, матери; не вспомнил; но воздух любовной, простой и теплой нежности в московской квартирке Чехова остался у меня где-то в сердце.

Мы видались потом в Петербурге, у Суворина, где Чехов останавливался. В Москве видели, вместе с Урусовым[[69]](#endnote-54), чеховскую драму «Леший» на сцене частного театра.

Драма эта не напечатана и затеряна. Но я согласен с Урусовым, что Чехов испортил «Лешего», переделав его в «Дядю Ваню». Одна сильная фигура превратилась в две слабых. Но слабые люди более свойственны таланту Чехова. А он инстинктивно верен был своему таланту.

Пьеса «Иванов», давно напечатанная в «Северном вестнике»[[70]](#endnote-55) и тогда не замеченная, — может быть, одна из лучших его пьес. Талант Чехова вряд ли развивался, рос: он — был. Росло внимание к нему, являлись новые понимания Чехова, верные и ложные; а талант как {250} был, так и остался до конца. «Палата № 6» и «Мужики», «Вишневый сад» и «Иванов» — это все тот же Чехов, того же возраста, того же времени, сын той же сегодняшней России, нежной, бледной, мечтательной, подкошенной, неуверенной в себе, реальной, иронизирующей, недвижной.

Мы едем с Чеховым по Литейной, мимо Мариинской больницы. Он говорит о женитьбе. Как всегда, полунасмешливо жалуется, что не знает, на какой женщине лучше жениться и жениться ли.

Опять мы друг друга не понимаем. Я доказываю, что это лично и что общего решения этих вопросов нет, а он гнет в свою сторону. По-моему, — говорит, — надо, чтоб жена была прежде всего женщина, и главным образом — женщина настоящая. Тогда возможен хороший, нормальный брак и семья.

Когда мы после того большой компанией, вернувшись с литературного вечера, ужинали у Палкина, Чехов был весел. По-своему, не шумно, но говорливо. Жаловался, что болезнь не позволяет ему спрашивать любимых блюд, которые «требуют большой водки». Зорко следил за всеми и слушал. С нами была молоденькая декадентка, в те времена явление — редкое. Чехов с любопытством приглядывался. Видя, как ухаживает за декаденткой какой-то юный поэт, Чехов заботливо отвел его в сторону.

— Голубчик…

— Что?

— Голубчик! Женитесь вы на нормальной женщине.

Поэт долго вспоминал потом этот «завет Чехова» и его: «Голубчик» — с мягким, южным «г», как он всегда произносил.

К нарождавшемуся тогда декадентству в литературе Чехов относился вообще недружелюбно, недоверчиво, но с любопытством. Трезвый и тонкий реализм отталкивал его от дешевой мистики. Он любил слегка вышучивать эту накипь, что было, впрочем, не трудно. Проникать же вглубь — или не хотел, или не мог.

Как-то в частном доме мы читали повесть неизвестного автора «в новом духе». Теперь показалась бы она банальной, но тогда была дикой и смелой. Чехов очень волновался, сердился. Отмечал неверные наблюдения. Пожимал плечами. А когда спросили его мнение, сказал раздраженно и недоумело:

— Нет, нет. Совсем не нравится. Но будь у меня свой журнал, я сейчас же напечатал бы. Непременно бы напечатал!..

В последние годы жизни Чехова я его не видел. Мы разошлись незаметно и окончательно. Не одно несходство человеческое разделило нас. Я с годами все больше любил его, потому что все больше понимал. Но как бы ни понимал я его мечты — у меня были другие. А люди разных мечтаний всегда расходятся в жизни.

Известие о смерти Чехова я получил в Тироле, от Петра Исаевича Вейнберга[[71]](#endnote-56), с которым мы только что расстались за границей. Известие и неожиданное и ожиданное. А через несколько дней, там же, я узнал о смерти Плеве[[72]](#endnote-57). Почуялась смерть мечтательно-покорной {251} России. Двинулось время. Раскрылись двери в будущее. Раскрылись ли?

Но уже не хотелось больше повторять: «Какая будет жизнь… через двести-триста лет».

### III

Всякие торжества, всякие пышные, шумные чествования А. П. Чехова: при жизни его или после смерти, кажутся мне фальшивыми, не идущими к его тихому, поникшему облику. Так же фальшивы и неприятны разнородные выклики журналистов, не скупящихся на банальные, но гремящие эпитеты: «Всемирный гений! Мудрец! Великан! Властитель! Учитель!» и т. д., и все это сразу. Чувства журналистов, быть может, очень трогательны, но к Чехову отношения не имеют. Конечно, не всемирный гений; конечно, не властитель и не учитель. Он — наш равный, рядом с нами стоящий, *обыкновенный человек*, до крайних пределов современный, дитя сегодняшней русской истории. Особый дар Божий позволил ему выразить себя, выявить то внутреннее, что навеки скрыто в безмолвии у других.

«Все люди замечательны», — сказал мне как-то один очень тонкий человек, — и это правда. Все замечательны, но редкий умеет вскрыть себя, рассказать о себе, подать голос. Чехов сумел, — и вот все молчаливые, забытые, забитые, маленькие, безвольные, больные, не смеющие, придавленные серым сегодняшним днем потянулись к нему. Узнали себя. И они как он, они — братья его. Но многих ослепила божественная способность Чехова выявляться, и они закричали: «Учитель!» Учитель — чего? Учат должному и желанному, а данное можно только показывать. Чехов даже не сказал данному ни «да», ни «нет». Этим, пусть невольным, умолчанием он соблазнил многих, принявших умолчание за право ждать недвижно, пока не пройдут какие-то «двести-триста лет», но, думаю, другим, почувствовавшим в нем не учителя, а брата, равного, погибающего, как они, и погибшего, — им он воистину помог. «Да, мы такие, как ты говоришь, и все вокруг такое, как ты говоришь. Но ведь каждый из нас, самый маленький, самый серенький, — замечателен; в каждом из нас может проснуться сила, чтобы сказать “нет” — и сну своему, и серому небу русскому, которое нас давит. Не хотим мы больше утешаться мечтой о жизни через двести-триста лет. Если *мы* не проснемся — не будет этой “хорошей” жизни не только через триста, но и через тысячу лет».

Но для этого надо сознательно отодвинуть Чехова в прошлое, пережив — перерасти чеховщину. Нежным, любовным молчанием окружить память брата нашего, отмеченного печатью истинного Божьего дара, сложить в сердце навеки образ близкого и без боязни стряхнуть его чары.

Еще недавно казалось нам, что это уже совершается, что чеховские {252} дымные облака отходят в былое. И вот опять они над нашими склоненными головами, опять мы даже не стонем, а стыдливо шепчем: «В Москву, в Москву!» Опять лезут на нас уже не утешающие, проклятые какие-то «триста лет». Опять Чехов делается современным. И это страшно. Но это уже *наша* вина, — вина не только перед собою, но и перед ним.

Если он жив и знает теперь *все* (а я в это верю) — он не осудит меня за пожелание братьям и матери-России преодолеть его, сделать его дорогим прошлым, но прошлым и двинуться от него прочь, дальше — вперед.

# Балаган и трагедия[\*](#_e19)

### I

«Русские декаденты такие же революционеры, как мы, только в другой области». Эти слова одного революционного деятеля приводит в недавно напечатанных воспоминаниях такой свидетель, которому нельзя не верить, один из его ближайших друзей, едва ли даже не единственный друг в самом главном, что было, — в религиозных предчувствиях. Не только тогда, когда была высказана мысль о связи декадентства с революцией, казалась она невероятною, но и теперь удивляет.

А между тем, сказавший это говорил не на ветер. После революции больше всего на свете любил он русскую поэзию. Сам был поэт, хотя почти безмолвный. Хорошо знал русских декадентов, среди поглощающей, менее всего литературной, деятельности — зачитывался ими, увлекался, переживал их еще в те времена, когда не только Буренин, но и «сам» Вл. Соловьев издевался над ними походя, как над шутами гороховыми. У этого революционера было такое чувство, что он делает то самое, о чем декаденты говорят, что он и они — об одном. Можно сказать с уверенностью, что если бы тогда он выбрал путь созерцания, а не действия, то оказался бы в числе декадентов. Подчеркиваю: тогда, потому что в этом отличии тогдашнего и теперешнего — все дело, то, о чем стоит подумать.

Кстати же, чтобы избежать недоразумений, выскажу сразу, хотя пока лишь в скобках и без всяких доказательств мой окончательный вывод: мнение того революционера, о котором я говорю, кажется мне в корне ошибочным и, уж во всяком случае, не пророческим {253} для наших дней; русское декадентство, в своем теперешнем виде, — не революция, а реакция, и притом ядовитейшая, потому что утонченнейшая из всех реакций — та, которая хочет казаться революцией; рабское, старое, которое хочет казаться мятежным и новым.

«Символизм не хотел и не мог быть только искусством, — говорит Вяч. Иванов в своей статье “Заветы символизма”, напечатанной в последней книжке “Аполлона”[[73]](#endnote-58). — Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны и освободительного движения, они были бы медью звенящею и кимвалом бряцающим. Но переболеть общим недугом для них значило многое; ибо душа народная болела, и тончайшие яды недуга они должны были претворить в своей чуткой и безумной душе».

Александр Блок в ответе Вяч. Иванову «О современном состоянии русского символизма», — напечатано там же, — идет дальше. «При таком положении дела», т. е. при современном положении русского символизма-декадентства, «возникают вопросы о проклятии искусства», о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма… В период этих исканий оценивается по существу и русская революция, т. е. она перестает восприниматься как полуреальность, и все ее исторические, экономические и тому подобные частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: «революция совершилась не только в этом, но и в иных мирах», т. е. не только во внешней эмпирической общественности, но и во внутренних мистических переживаниях, тех самых, которые враги движения называют «декадентством», а друзья — «символизмом». «Русская революция, — продолжает А. Блок, — и была одним из проявлений тех событий, свидетелями которых мы были в собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России, как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед ними. И сама Россия в лучах этой новой гражданственности оказалась нашей собственной душой».

«Освобожденная» Россия оказалась душой русских декадентов. Это значит: мы не муха на возу, а лошадь, которая везет воз. Не кто иной, как мы, русские декаденты, сделали революцию.

Не пережить ее, будучи русским, значит быть «медью звенящей и кимвалом бряцающим». А так как не может быть сомнения, что мы не медь звенящая и не кимвал бряцающий, — значит, мы пережили, «переболели» с Россией революцию. Мы ее сделали, — заключает Блок. Утверждение, особенно в устах самих декадентов, по меньшей мере неубедительное. Но вот революционер, человек со стороны и, во всяком случае, верующий в то, что исповедует, отдавший жизнь {254} за эту веру. Ему-то что? Как мог и он соблазниться этою мнимою близостью, попасться на эту удочку — принять глубоко личный бунт за всенародный?

Как бы ни были неосновательны утверждения декадентов, будто бы ужасающая действительность русской революции — только «синий призрак», обман зрения, отражение того, что происходило в их собственной душе, — вопрос все же остается открытым: что же такое декадентство в смысле общественном — реакция или революция?

Всего любопытнее то, что для обоих исследователей русского символизма, Вяч. Иванова и Ал. Блока, «освобождение» кончилось, совершилось, другого не будет и не надо. «Переболели», — говорит Вяч. Иванов. Переболели — значит, выздоровели. Ал. Блок в здоровье, правда, сомневается. Но и для него конец, срыв несомненен. «Как сорвалось что-то у нас, так сорвалось оно и в России» — безвозвратно, непоправимо. «В данный момент положение дел таково: мятеж лиловых (т. е. хаотических, революционных) миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак (т. е. призрак свободы, обман революции), обнаруживают, наконец, свою истинную природу: они умеют, разве, громко рыдать… Но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание… почти вовсе стихает. Лишь где-то, за горизонтом, слышны теперь заглушённые, тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается, открывается пустая равнина — душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а ведь над нею последнее предостережение — хвостатая звезда (комета 1910 года). И в разреженном воздухе горький запах миндаля». От горького запаха цианистого калия реакции, который оставила по себе промчавшаяся комета освобождения, все живое умирает. Конец всему. Погибла Россия.

Над этой гибелью вопрос о том, «быть или не быть русскому символизму», напоминает вопрос подпольного героя: «миру провалиться или мне чаю не пить». Ал. Блок, по-видимому, решает — не пить; Вяч. Иванов — пить. Невозмутимо приветствует он «процесс обескрыления», который «закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму, к бытописательному юмору, к изяществам шлифовального и ювелирного мастерства… Названное ремесло обещает у нас приятный расцвет…»

«Приятный расцвет бытоописательного юмора» — в горьком запахе миндаля, в тишине отрыдавших скрипок, над пустою равниной, на развалинах мира! Можно сказать с уверенностью, что, если бы революционер, говоривший о связи декадентства с революцией, услышал эти современные «заветы» «остепенившихся романтиков», он бы взял обратно свои слова, — отшатнулся от декадентов с ужасом.

### **{****255}** II

А между тем, повторяю, в этих словах была правда или могла быть.

Было время, когда подземное русло жизни проходило именно здесь, в русском декадентстве, на виду у всех, при свете дня, с громом и треском катились пустые бочки журнальной полемики около Максима Горького, Леонида Андреева, Арцыбашева, Куприна и других бесчисленных, теперь уже забытых, однодневных «властителей дум»; вино будущего зрело в декадентском тихом и темном подполье. Может быть, этому нечего радоваться, может быть, это горько и страшно, но это так: почти все движение русского сознания совершалось в этой именно жалкой кучке отверженных, осмеянных и, действительно, часто смешных романтиков. Сердце века, сердце поколения билось в них.

Что несли они с собой? Что хотели сказать, сделать? Что такое символизм? Этого, кажется, и посейчас большинство читателей не знает. Для них, даже самых благосклонных, желающих понять, в чем дело, — символизм все еще какой-то мистический «жупел», или, попросту, по Берунину и Вл. Соловьеву, — «ахинея».

Кто виноват? Не только слушающие, но и говорящие. Нелюбовь к простоте, непонятность, невнятность речи, косноязычие — прирожденный грех декадентов. И хуже всего то, что этот грех сознается ими как святость.

«Спор идет, — утверждает Вяч. Иванов, — между “жрецом” и толпой, переставшей понимать “язык богов”. — “Мы жрецы и волхвы”; мы — мудрецы и теурги». — «Мы немногие, знающие, символисты, — подтверждает Ал. Блок. — За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо… Осмелюсь прибавить кстати, что я покорнейше просил бы почтеннейшую критику и публику не тратить времени на непонимание моих стихов».

Если это скромность, то что же — высокомерие? И можно ли обвинять нас, «почтенную публику», презренную чернь, в непонимании тех, кто не желает быть понятым?

Кстати, удивительное противоречие: с одной стороны, «мы — жрецы, волхвы, теурги», совершающие уединенное священнодействие, говорящие толпе: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас»[[74]](#endnote-59), с другой — мы «переболели с Россией», — мы сделали революцию.

Итак, декаденты непонятны, потому что говорят на «языке богов». Но всегда ли язык богов непонятен? Ведь вот поняли же как-то люди или восприняли Гомера, Данте, Шекспира и даже Библию, истинное слово Божие.

Все это — общие места, которых так боятся декаденты, как «общее место» — и голубое небо, и смерть, и жизнь, и любовь.

Самое великое — самое простое. Толпа если не понимает его {256} отвлеченным умом, то угадывает умом сердца. «Утаил от премудрых, а младенцам открыл». На этом основании все религии; а ведь символисты хотят религии!

Но пусть так: пусть все сказанное на «языке богов» — непонятно. Из этого, однако, еще не следует, что все непонятное — язык богов. Ведь и самое обыкновенное, человеческое косноязычие тоже непонятно. Не восхищают ли декаденты «не дарованного»? Не принимают ли свое нежелание или неумение говорить по-человечески, свое косноязычие за «язык богов»?

Существует в поэзии четыре рода понятного и непонятного.

Первый род, вечный и прекрасный: понятное о понятном. Художественный реализм «Одиссеи», «Капитанской дочки», «Войны и мира».

Второй род, столь же вечный и прекрасный: непонятное о непонятном. Мистический романтизм второй части «Фауста», Эдгара По, Новалиса и других мистиков, а также современных символистов в том, что у них есть вечного.

Третий род, редчайший, труднейший и прекраснейший: понятное о непонятном. Мистический реализм, до которого возвышаются греческие трагедии, Данте, иные религиозно-философские прозрения Гете, некоторые страницы Достоевского, Ницше, некоторые стихи Тютчева и Лермонтова.

Наконец, четвертый род, легчайший и никуда не годный: непонятное о понятном.

Русские декаденты, стремясь к наилучшему, часто, впадают именно в этот наихудший род; желая говорить понятно о непонятном, говорят непонятно о понятном. Это — «Волга течет в Каспийское море» и «лошади едят овес», — сказанное с таким «теургическим» видом, с такими ужимками и выражениями, что сам черт ногу сломит.

«Самое большее, что может сделать лирика, — говорит Ал. Блок, — это — усложнять переживания, загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью». Если это «самое большее», то что же малое? В искусстве, которое все-таки есть, прежде всего, осуществление красоты, порядка, строя, гармонии, воля к «невообразимому хаосу» ничего доброго не обещает.

Вот главная вина декадентов. А вина читателей в том, что за это действительно мелкое, детское тщеславие быть непонятными, быть не как все они осудили декадентов последним судом. Последний суд, правый, должен быть не за дурное, а за хорошее, не за то, чего нет, а за то, что есть у людей. Декаденты не умели сказать того, что у них есть, отсюда заключили, что у них нет ничего. Заключение торопливое: можно иметь многое, не умея высказать. Косноязычие, не будучи «языком богов», бывает иногда свойством людей слишком переполненных, поглощенных одною мыслью.

У декадентов кое-что есть. Что же именно? Прежде всего, разумеется, символизм. И опять-таки, — что же такое символизм? {257} Сами символисты только и делали, что объясняли. Но не объяснили. А дело довольно просто.

Не только символистическая, но и всякая вообще поэзия есть «язык образов», что известно читателю из любого учебника словесности. Всякий символ — по-гречески слово это значит «совпадение», «сравнение», «соответствие» — есть тот же образ, хотя не всякий образ — символ. «Ее глаза — как звезды». Если можно сравнивать глаза со звездами, то потому, что, действительно, существуют между этими двумя явлениями чувственного мира какие-то подобия, совпадающие, соответствующие признаки. Поэтические образы, сравнения, которые согласуют, соединяют самые различные, противоположные явления чувственного мира, потому и действуют на душу, потому и пробуждают в ней знакомый отклик, что напоминают о каком-то действительном, первоначальном единстве, согласии, гармонии мира. Глаза и звезды говорят об одном, сияют одним, — и в этом радость, в этом «красота, спасающая мир».

Такие же совпадения, сравнения, соответствия могут существовать не только между двумя явлениями чувственного мира, но и между двумя мирами — чувственным и сверхчувственным, с той, разумеется, необходимою предпосылкою, что тот мир есть высшая, несомненнейшая, реальнейшая реальность. Образ, явление этого мира, изображенное так, что оно становится прозрачным и сквозь него светится образ «миров иных», — вот символ. Символ есть художественный образ, соединяющий этот мир с тем, познаваемое явление — с непознаваемою сущностью. Гетевские «Матери», «пауки» Достоевского, «Агнец» Апокалипсиса — такие символы, образы, соединяющие два мира. Бесконечно близкое, земное чувство материнства, или «паучьего сладострастья», или «агнчей кротости» говорит о неизмеримо далеком, ни на что земное не похожем, происходящем в «мирах иных». Язык символов — язык религии. Все обряды и таинства не что иное, как символы. Нельзя говорить о Боге словами, о Беспредельном — определениями; можно только знаками, мановениями, молчаниями между слов дать почувствовать несказанное присутствие Божие.

Тут нет, собственно, «трудного». Это или совсем легко — «младенцам открыто», — или невозможно понять, так же как не трудно, а невозможно слепому видеть. Для тех, кто лишен внутреннего зрения, пережитого опыта «иных миров», столь же реального, как опыт чувственный, — не только русский, но и весь мировой символизм, от Эсхила до Гете (Гете первый назвал себя символистом), — просто «ахинея». Ал. Блок говорит верно и точно: «Либо существуют те миры, либо нет; для тех, кто скажет “нет”, мы остаемся просто “так себе, декадентами”, сочинителями невиданных ощущений».

Но пусть не торопятся непонимающие. Ведь и в мире чувственном не все непонятное «ахинея». И дифференциальное исчисление, {258} и «Критика чистого разума», и даже экономическая теория ценностей — не всем понятна, но не бессмыслица.

Символизм всегда существовал в искусстве — это его родная стихия, — но бессознательный, и потому случайный, как бы рассеянный. Символизм в настоящем смысле есть новое сознание этой вечной стихии, сознание, которое собирает, сосредоточивает рассеянные лучи стихийного символизма в один фокус, как в зажигательном стекле, чтобы зажечь в искусстве пламя религии. Переворот огромный: символизм есть возвращение искусства к религии, блудного сына — в страну отцов, ибо религия — отчизна искусства, так же как всех человеческих дел.

С этим переворотом, огромным, всемирным, — ибо не у нас, в России, символизм начался и не у нас окончится — связаны две огромные заслуги русских символистов. Первая та, что русскому обществу они привили эстетику. До них в России всегда отзывалась она реакционным и крепостническим привкусом, как тиною болотная дичь; красота казалась подозрительною, неблагонадежною в смысле нравственном и общественном, «идоложертвенною скверною». Символисты очистили красоту от этой скверны, сняли с нее это подозрение, научили нас любить ее бескорыстною и бесстрашною любовью, такою же, как мы любим добро. Гете утверждал, что красота выше добра. Во всяком случае, не только добро, но и «красота спасет мир». Она такая же «мера всех вещей». Быть прекрасным не менее свято, угодно Богу, чем быть добрым.

Обладатели сокровищ русской литературы, мы были похожи на богачей, которые сделались нищими, потеряв ключи от сокровищ. Символисты подобрали ключи. Их критика — первая в России, не смешанная с гражданской проповедью, художественная критика — как бы снова открыла Пушкина, Гоголя, Л. Толстого и Достоевского. Благодаря символистам острие, только скользившее по коже, вонзилось в тело, ранило: русская литература вошла в плоть и кровь русского общества.

Вторая, еще большая, заслуга их та, что они заставили нас прислушаться к религиозным вопросам, развенчали самодовольный и невежественный позитивизм, не отвечавший, а плевавший на эти вопросы. Если такие общедоступные писатели, как Леонид Андреев и Максим Горький, заговорили о том же, то уже после декадентов и не без их влияния, хотя, разумеется, без малейшей ссылки на них: то был отзвук их же голоса. Потому ли, что декаденты пришли вовремя, когда жатва поспела, но им удалось то, что таким титанам, как Л. Толстой и Достоевский, не удавалось. Лет двадцать назад не поверили бы, что это вообще возможно в России: «Капитал» Карла Маркса, доселе единственное для нас евангелие жизни, вывалился из наших рук, и если сейчас руки пусты, то, может быть, близок день, когда евангелие Марксово заменится Христовым и русские люди снова сделаются русскими, т. е. такими, которые не хотят жить, не отыскав религиозного смысла жизни, — знают, что без Бога ни до порога.

{259} За эти две заслуги можно бы простить русским декадентам все их литературные грехи. Но есть у них один грех, не литературный, которого нельзя простить.

### III

«Произошло вот что, — кается Ал. Блок, — были пророками, пожелали стать поэтами. Бежали от подвига. Превратили мир в балаган… Обманули глупцов, ибо наша “литературная известность” (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили “святыне муз”, когда поверили в созданный нами призрак…»

Какой это «призрак», какой «балаган» — мы уже видели. По мнению декадентов, русская революция — балаган, на котором Прекрасная Дама — Свобода — оказалась «картонного невестой», «мертвою куклой» и человеческая кровь — клюквенным соком. Так вот что значит: «мы сделали революцию»! И декаденты уверены, что превращение трагедии в балаган произошло не только в их собственной душе, но и в душе России: «То же произошло ведь и с народной душой, — говорит Ал. Блок, — она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Как что-то сорвалось в нашей душе, так сорвалось оно и в России».

Но если так, то что же значит: «были пророками, пожелали стать поэтами»? Балаган делают шуты, а не пророки. И слава Богу, что «сорвалось». Лучше бы не начинать вовсе: не спросясь броду, не соваться в воду. И от какого подвига эти мнимые пророки бежали? И не лучше ли быть просто поэтом, чем шутовским пророком? Тут страшная путаница. Все надвое.

Но вывод ясен. «Мой вывод таков, — заключает Ал. Блок, — путь к подвигу, которого требует наше служение, есть, прежде всего, ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета». Декаденты расстроили себе желудок на пире освобождения; теперь нужна им «духовная диета», пост, воздержание от общественности, личное самоуглубление, самосовершенствование. А награда за подвиг — «приятный расцвет бытоописательного юмора, шлифовального и ювелирного мастерства» на развалинах мира, в «горьком запахе миндаля», в смертельном удушье реакции. К черту «балаган»! Да здравствует «святыня муз»!

От кого-то мы уже слышали этот призыв. От кого же именно? Не от «семи ли смиренных» из «Вех»? Для Булгакова, Бердяева, Гершензона революция — хуже, чем балаган, — «хулиганское зверство», «интеллигентская бесовщина». И для декадентов так же?

О, если бы хоть в этот свой час покаяния перестали они говорить надвое, с колдовскими ужимками и вывертами, «синими призраками» и «лиловыми туманами», — заговорили бы просто о простом, понятно о понятном!

Теперь, когда обнаружилось, что революция — сплошной «балаган», {260} «обман глупцов», «синий призрак», синий, как утопленник или удавленник, не следует ли искать вечной религиозной святыни, «символа символов» в том, против чего шла революция, — в старой вере и в старом порядке, в православии и самодержавии? Так именно учили те «великие учителя», от которых и доселе русские символисты не отрекаются, — Достоевский и Вл. Соловьев. Для одного из них воплощение теургии — теократия — была в римском папстве, для другого — в русском царстве. Что могут возразить на это современные символисты? За чем же дело стало? Я, по крайней мере, ничуть не удивлюсь, если завтра Вяч. Иванов, Ал. Блок и прочие «обескрылевшие, остепенившиеся романтики» окажутся не только поэтами, но и «пророками», вместе с Илиодорами и Гермогенами. Все там будем! Ну, если не все, то многие из тех, которые пока все еще кобенятся в «лиловых туманах». Что делаешь, делай скорее.

Начали гладью, кончили гадью. Как же это случилось с ними?

Тщеславие быть не как все, страх общих мест погубил декадентов в общественности так же, как в искусстве. Не они «обманули глупцов», а сами, как глупцы, обмануты. Для них революция — тошнота после пира, цианистый калий после кометы — «общее место». И не видят они, что именно сейчас в России нет более общего места, пошлейшей пошлости, чем религиозный отказ от общественности и религиозное самоуглубление, измена, предательство, проклятие всего, что было, благословение всего, что есть. Панургово стадо шарахнулось именно в эту сторону. И декаденты — даже не во главе, а в хвосте стада. Кому не кажется нынче свобода «картонного невестою»? Кто не плюет на потухающий жертвенник? Чье ослиное копыто не лягает мертвого льва? И не видят они, что если в душе у них «сорвалось», кончилось «балаганом», то в России продолжается трагедия и что надо быть черною сотнею, чтобы считать человеческую кровь за клюквенный сок.

И не видят они, что «горький запах миндаля» отравил почти всех, но не всех, что есть такие расщелины и пропасти земли, куда этот запах не дошел и никогда не дойдет.

# Зеленая палочка[\*](#_e20)

Он завещал похоронить себя на Яснополянском кургане, где играл в детстве. Там основал он с братьями «орден для спасения мира»; в кургане зарыл какую-то зеленую палочку, веря, что, когда ее отроют, — наступит на земле царство Божие.

{261} Если это — легенда, то глубочайшая сущность его выражается в ней: детство как царство Божие. «Если не обратитесь и не станете как дети, не можете войти в царство небесное».

Он исполнил этот завет: стал как дитя, чтобы войти в царство Божие. Этим начал и этим кончил жизнь.

Гете сказал: «Счастлив, кто сумел соединить конец своей жизни с началом». Толстовское *опрощение*, которого мы до сих пор не понимали, — хотя он столько говорил о нем, но все как-то не умел сказать, — есть конец жизни, соединенный с началом, возвращение к детству, вхождение в царство небесное. Мы это поняли, когда он не только сказал, но и сделал. Поняли, почему всегда ненавидел он сложное, взрослое, искусное, мудрое, только человеческое, и любил простое, детское, мудрое, Божье.

Золотой век, детство мира — в прошлом? Нет, в будущем, — утверждает Благая Весть. Когда снова станем детьми, поверим в чудо, то отроем зеленую палочку, и наступит на земле царство Божие.

За что мы все так вдруг полюбили его или, вернее, узнали, что любим? За то, что он — дитя Божье. Мы все хотим быть детьми, тоскуем о детстве, как будто о прошлом, — а на самом деле о будущем, золотом веке. И как же нам не любить того, кто показал, что есть еще детство в мире, а значит, и царство Божие на земле *будет*?

Да, всю жизнь был дитя. Потому-то и был так счастлив. Чем дети счастливее взрослых? Мы трудимся; дети играют. Мы спорим о Боге; дети молятся. Мы знаем; дети любят.

Он всю жизнь, как дитя, играл, молился и любил. Сначала играл в божественную игру искусства; потом оставил игру, чтобы молиться; наконец, оставил молитву, оставил все, чтобы любить. И умер за любовь. — «На свете миллионы страдающих людей. Зачем же вы все — около меня одного?»

Помянуть его нельзя никакими словами. Чтобы помянуть это Божье дитя, надо самим стать как дети. Мы себя не обманываем: знаем, как трудно это, почти невозможно для нас; знаем, какие все мы взрослые, сложные, скорбные, грешные… А все же попробуем. Если нам и не удастся, то самое усилие зачтется.

Все люди похожи на детей, которые не умеют ходить; когда падают, то чьи-то руки протягиваются к ним и поддерживают. Если и мы не сумеем, то, может быть, почувствуем эти помогающие руки.

Ведь как бы мы ни были взрослы, стары, дряхлы — все-таки каждый, хоть раз в жизни, любил, молился, играл в божественную игру искусства. И в игре, в молитве, в любви чувствовал свое детское сердце, не только прошлое, но и будущее. У каждого из нас была, а может быть, и есть еще своя зарытая *зеленая палочка*, своя детская вера в чудо. Не будем же стыдиться этой веры.

Верящее, детское разлито сейчас в самом воздухе России. Вот откуда придет к нам помощь, если мы попробуем высказать то, что все безмолвно чувствуем.

{262} Что такое происходит? «Гражданские похороны» великого человека! О, насколько больше! Вот, может быть, единственные похороны, о которых Живой вовеки не сказал бы: оставьте мертвых погребать своих мертвецов. Тут не мертвые хоронят мертвого, а живые живого несут в вечную жизнь — на тот веселый, весенний, детский яснополянский холм, где зарыта зеленая палочка.

Когда ночные темные толпы, блуждающие, как овцы без пастыря, несли этот гроб и, не умея молиться, только плакали — это было начало какой-то новой молитвы. У людей еще нет имени Божьего, но они уже тоскуют, воздыхают о нем, и это воздыхание, почти безмолвное, может быть, сильнейшая из всех молитв.

Это — великое знаменье. Страшно то, что церковь ушла от мира, а мир ушел от Христа. Но мы теперь видим, что Христос от мира не ушел. Ведь мы все, весь мир — с Толстым, а что он — со Христом, мы знаем; если же он, то через него и мы все, весь мир — со Христом. Вот почему такая радость в нашей скорби; в смерти его — наше воскресение. Сейчас этого почти никто не знает; но придет время — узнают.

И когда наши дети — недаром пока только дети (толстовское — детское) — ходят по улицам наших городов и повторяют последний вопль умершего за любовь: «Не могу молчать! Да не будет смертной казни!» — это тоже — начало какой-то новой молитвы. «Кощунство; старая, безбожная политика», — говорят взрослые. Но те, кто так говорит, сами кощунствуют. Надо иметь слепое сердце, чтобы не видеть, что тут есть что-то, кроме старой, безбожной политики. Ведь в нем самом, в Толстом, было мятежно-любящее, бунтующее и — да простят мне это не толстовское, не детское слово — *революционное*, — революционное и религиозное вместе, во имя Божье освобождающее.

# Две России[\*](#_e21)

«Св. Лев, моли Бога о нас!» — в одном письме от 1858 года гр. Александра Андреевна Толстая предсказывала полушутя, полусерьезно, что обратится когда-нибудь с этими словами к племяннику своему Л. Н. Толстому.

По мере того как образ его отходит в вечность, предсказание исполняется. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Тут разделение, как бы бездонная трещина, между двумя Россиями. {263} На поверхности кажется, что трещина проходит только в политике; но вот по Л. Толстому видно, как то, что кажется в России политикой, есть в глубине религия, как связана политика с религией. Всем своим сознанием от отрицал, всем своим бытием утверждал эту связь. Что же сильнее, отрицание или утверждение? Каков общественный смысл этого религиозного явления? Совершаются ли, совершатся ли судьбы России с ним или против него? Вот вопросы, на которые 50‑летняя переписка его с гр. Александрой Андреевной отвечает с большею ясностью, чем все, что мы до сих пор знали о нем.

Действительная или кажущаяся безобщественность, «аполитичность» Толстого происходит из первозданного свойства его, из той «дикости», которую он сам в себе чувствовал и которая, может быть, и есть главный источник его гениального творчества.

«В вас есть общая нам *толстовская дикость*. Недаром Федор Иванович татуировался», — пишет он гр. Александре Андреевне. Федор Иванович Толстой — знаменитый «американец»[[75]](#endnote-60), «алеут» Грибоедова, московский барин, исполнивший на деле совет Ж.‑Ж. Руссо, опростившийся до дикости. То, что у предка было дурачеством, у потомка сделалось мудростью. Эта толстовская «дикая» мудрость есть отрицание или, по крайней мере, обесценение всего условного, искусственного, изобретенного, механического, созданного руками человека, т. е., в последнем счете, *культурного*, и утверждение всего простого, живого, естественного, органического, богозданного, нерукотворного, *стихийного*.

Вот камень на камне лежит первобытно, естественно, дико — это хорошо; но вот камень на камень положен — это уже не так хорошо; а вот камень с камнем скреплен железом или цементом, это уже совсем плохо: тут что-то строится, все равно что — дворец, казарма, тюрьма, таможня, больница, бойня, церковь, публичный дом, академия; все, что строится, — зло или, по крайней мере, благо сомнительное; несомненное — лишь то, что растет. Первая толстовская «дикая» мысль при виде какого бы то ни было строения — сломать, разрушить, так чтобы не осталось камня на камне и опять все было бы естественно, дико, просто, чисто. Природа — чистота; культура — нечисть. Или, говоря языком новейшей философии Бергсона[[76]](#endnote-61): утверждение «инстинкта» и если не отрицание, то обесценение «интеллекта».

Хорошо это или дурно? Может быть, хорошо; может быть, дурно, смотря по тому, куда приведет, чем кончится. У Толстого это хорошо кончилось. Ему *надо* было отрицать то, что он отрицал, для того чтобы утвердить то, что он утверждал; а он утверждал великие ценности религиозные.

Религия еще не культура, но нет культуры без религии, как нет залежей теплоты солнечной — каменноугольной руды — без солнца. Черта сознательной «дикости» почти всегда отделяет одну культуру от другой. Эта бездонная вулканическая трещина — начало {264} землетрясения. Так, Руссо — предтеча революции. Может быть, и Толстой — тоже предтеча?

«Он похож на слона, которого пустили в цветник и который на каждом шагу топчет прекраснейшие цветы, сам того не замечая», — приводит Александра Андреевна отзыв Тургенева о Толстом.

Ко всему искусственному — неуязвимость, непроницаемость, толстокожесть, как у слона в ступне; ко всему естественному — чувствительность неимоверная, почти болезненная, тонкокожесть, как у того же слона в хоботе.

Не только цветы в цветнике, но и хлеб в поле топчет слон. Презрение Толстого к «политике», к общественности — такое топтание хлеба насущного.

«Почему вы говорите, что я поссорился с Катковым? — пишет он в 1865 году, когда сотрудничает в “Русском вестнике”. — Я и не думал… Мне совершенно все равно, кто бы ни душил поляков или не взял Шлезвиг-Голштейн… И мясники бьют быков, которых мы едим, и я не обязан обвинять их или сочувствовать».

Это дико уже не мудрою дикостью; бесстыдно, бессовестно: напоминает каннибальскую татуировку «американца» Толстого, который скинул фрак и ходит нагишом.

Тогда он говорил шутя о политике, а потом уже серьезно, но с не меньшею дикостью. Если бы когда-нибудь осуществился христианский анархизм Толстого, этот «прыжок из царства необходимости в царство свободы», — не поздоровилось бы костям человеческим. Зачем растить хлеб, когда можно превратить камни в хлебы? «Стоит людям сговориться» — и все будут сыты. Это, в сущности, та же прогулка слона по хлебному полю.

Нужно было раскаленное железо русской политики, чтобы прожечь слоновью кожу.

Однажды, летом 1862 года, прискакали в Ясную Поляну три тройки с жандармами, и начался обыск. «Что они искали, до сих пор неизвестно, — сообщает Лев Николаевич Александре Андреевне. — Какой-то грязный полковник перечитал все мои письма и дневники, которые я только перед смертью думал поручить тому другу, который будет мне тогда ближе всех; перечитал две переписки, за тайну которых я отдал бы все на свете, и уехал, объявив, что он *подозрительного* ничего не нашел. Счастье мое, что меня тут не было, — я бы его убил».

Он хочет писать государю и бежать из России, «где нельзя знать минутой вперед, что меня, и сестру, и жену, и мать не скуют и не высекут».

Вот когда он понял, что значит «политика»; вот когда от раскаленного железа толстая слоновья кожа задымилась, закоробилась. «Я убил бы его!» — это не в шутку сказано. Хотя бы только в мыслях, на одно мгновение, он был убийцей. Потом, когда учил «непротивлению злу», жаль, что не вспомнил этого мгновения.

{265} Не вспомнил, забыл, как будто ничего и не было. Обожженное место зажило.

«Я спокоен и счастлив… Внешняя жизнь моя все та же, т. е. лучше не могу желать… Les peuples heureux n’ont pas d’histoire[[77]](#footnote-18)… Немножко есть умных и больших радостей и толстый фон — глупых». Толстый фон — толстая кожа слона. Опять презирает политику. «Я живу хорошо… Три года не читал, и теперь не читаю ни одной газеты». Впрочем, и тогда, в самую минуту боли, презирает или делает вид, что презирает политику. «Если вы меня помните с моей политической стороны, то вы знаете, что всегда я был совершенно равнодушен к либералам, которых презираю от души».

И вдруг опять обжог.

«Я под следствием, под арестом, — пишет он в 1872 г., ровно через десять лет после того обыска. — Страшно подумать, страшно вспомнить о всех мерзостях, которые мне делали, делают и будут делать… Я умру от злости… Я убедился, что они ненавидят меня… Я решился переехать в Англию навсегда или до того времени, пока свобода и достоинство каждого человека не будут у нас обеспечены».

Опять под слоновьей ступней не цветы, а железо каленое.

Иногда кажется, что вообще, понимал, но не хотел понять, закрывал глаза, чтобы не видеть. Гений есть *внимание* — внимание к одному-единственному и невнимание ко всему остальному. Ему *надо* было ко всему ослепнуть, чтоб увидеть одно.

«Заговорили об Евангелии, — рассказывает Александра Андреевна в своих “Воспоминаниях”. — Тургенев отнесся к нему с каким-то неприятным пренебрежением, как к книге, ему мало известной.

— Быть не может, чтобы вы никогда не читали Евангелия? — спросила я.

— О, нет, читал, и даже скажу, что св. Лука и Матфей довольно интересны; что же касается до св. Иоанна, то о нем и говорить не стоит».

«Дикий» Толстой — слон, топчущий цветы. Но вот и Тургенев, культурнейший из культурных людей, тоже, хотя и в ином цветнике, топчет цветы. Это уже — не дикость, а *одичание* — одичание в самой культуре. Мы думали, что культура есть творчество ценностей; но вот оказывается, что она может быть и разрушением ценностей, и притом таких, к которым сама она относится, как каменноугольные копи — залежи теплоты солнечной — к солнцу. Плевать на Венеру Милосскую — дикость, а плевать на Евангелие — культура высшая? Если это так, то Толстой, отрекаясь от нее, пожалуй, знал, что делает: от одичания спасался дикостью. Снявши голову, по волосам не плачут; не плачут о культуре, снявши голову ее — религию.

Тургенев над Евангелием — петух над жемчужным зерном; {266} Толстой — купец, продавший все свое имение, чтобы купить одну жемчужину. Отрекся от культуры, от Христа отрекшийся, чтобы со Христом остаться.

Отрицание культуры старой — утверждение новой, а между ними — черта дикости, вулканическая трещина, начало землетрясения, которое изменит лицо земли.

Землетрясение он знал, и по сравнению с этою бурею подземною все наши земные бури казались ему ничтожными.

В Западной Европе освобождение религиозное, реформация, предшествовало освобождению политическому; в России оба эти освобождения совершаются вместе. Россия рождает *двойню* — вот почему роды так трудны и медленны.

Общественные судьбы России совершаются так, как будто Л. Толстого вовсе не было. Но если суждено совершиться русской реформации, то Россия вспомнит, что он *был*. В его судьбе — судьба России.

Иногда над самой серединой смерча сияет, в прорыве туч, ясное небо: аполитичность, безобщественность Толстого — такое ясное небо над смерчем. Его религия — неподвижная точка политики, но вокруг нее движется, крутится смерч.

В глубочайшую связь новой религиозной личности с новой религиозной общественностью дает заглянуть 50‑летняя переписка его с Александрой Андреевной Толстой.

По внешности это — обыкновенная светская женщина, со всеми слабостями и предрассудками светских людей. Несмотря на большой природный ум, она кажется иногда почти неумной, суетной и мелочной.

«Графиня Софья Андреевна с трудом переносила общество Сютаева[[78]](#endnote-62) и ему подобных проходимцев из самых низших сфер, — рассказывает она в своих “Воспоминаниях”. — Достаточно было быть оборванцем или отщепенцем, чтобы возбудить интерес в Л. Н.; зато эполеты, аксельбанты, генеральский чин и всякий выдающийся пост внушали ему непреодолимое отвращение».

Но это только внешность. По мере того как вглядываешься, светская шелуха спадает и ядро обнажается — глубокая душа человеческая. Рядом с Толстым это — не маленький человек рядом с великим, а равный с равным. Иногда, как будто вспомнив, с кем имеет дело, она принижается, но тотчас же опять подымает голову, и они опять равны.

Кто-то сказал: *все люди необыкновенны*. Если это так, то разница между великими и малыми только в том, что у тех величие явное, у этих — тайное; а в последнем счете все человеческие души равны, потому что все бесконечны.

«Мы стоим на противоположных полюсах; это мне очень тяжело, но сердце рвется к вам более, чем когда-либо», — пишет она. Два полюса — две России. Эта полувековая переписка — полувековой спор двух России, прошлой и будущей.

{267} Несмотря на расхождения вечные, вечно сходятся, тянутся друг к другу, как полюс к полюсу.

«Убежденная православная с молодых лет до глубокой старости, Александра Андреевна силилась переделать его на свой лад, ужасалась его взглядам, в минуты отчаяния уничтожала его письма, готова была топтать его сочинения, но любила его», — говорит издатель писем. Да, любила и ненавидела вместе. А он ее *только* любил. «Мне с вами веселей идти, как легче идти через перекладину, когда знаешь, что есть рука, за которую можно ухватиться… Одного я бы желал — более чувствовать, что моя протянутая рука вам так же нужна, как мне — ваша». Над какою пропастью их руки протянуты, оба знают и все-таки не разделяют их.

Она старается быть сдержанной, но то и дело «взлетает на воздух, как ящик с порохом».

«Он издевался над всем, что нам дорого и свято. Мне казалось, что я слышу бред сумасшедшего… Наконец, когда он взглянул на меня вопросительно, я сказала ему:

— Мне нечего вам ответить; скажу только одно, что, пока вы говорили, я видела вас во власти *кого-то*, кто и теперь еще стоит за вашим стулом.

Он живо обернулся.

— Кто это? — почти вскрикнул он.

— Сам Люцифер, воплощение гордости, — отвечала я.

Он вскочил со своего места, пораженный».

Изгонять из него беса готов был и Достоевский, заклинатель «бесов». Она показала ему однажды письма Л. Н. «Вижу еще теперь перед собой Достоевского, как он хватался за голову и отчаянным голосом повторял: “Не то! Не то!”»

Бесконечное отталкивание — и притяжение бесконечное.

«Не станем разъединяться ничем, — пишет она после отчаянной ссоры. — Вы мне так близки, так близки, что и сказать не могу… Я на ваш счет спокойна. Начатое Божие дело в вашей душе непременно довершится. Теперь поднято только одно покрывало; затем будут подниматься, одно за другим, новые… и так до конца жизни — от силы к силе и от света к свету».

«Могу себе представить, какой истинной, а не словесной только любовью горело его сердце в то незабвенное, страшное время!» — вспоминает она 1891 год, когда Л. Н. помогал голодающим с опасностью для собственной жизни: спутник его Раевский[[79]](#endnote-63) заразился тифом и умер на руках его. Сколько бы тогда ни уверяли ее, что это «не то, не то», — она знала, что это *то самое*.

Однажды, после долгой разлуки, приехала в Ясную Поляну, чтобы повидать Л. Н. «Семья была в сборе, исключая хозяина, который еще не возвращался с полевой работы. Наконец, вот и он, в белой чистой холщовой рубахе, перетянутой ремнем, и с длинной полуседой бородой. Завидевши его, я всплеснула руками:

— Господи! Отец Серафим!»

{268} И вдруг опять: «Не то! Не то!» Опять «взлетает на воздух, как мешок с порохом».

«Не сам ли злой дух, древний змий положил в сердце его отрицание?.. Он дошел до величайшего, страшнейшего отрицания в мире, до отрицания божественности Христа».

«Страшно было видеть, как вы дерзновенной рукой вычеркивали из Евангелия все то, что не сходилось с *настоящим* складом вашего ума… Чудилось мне тут что-то недоброе… Мне кажется, вы вдаетесь в то уже известное учение, которое отрицает Бога-человека и признает человека-Бога».

Это — известное учение Ивана Карамазова. Письмо — от 1880 года, когда происходило сближение ее с Достоевским и когда он писал «Карамазовых». Не он ли и шептал ей эту мысль о «человекобоге», «антихристе»? То, что тогда сказано шепотом, потом возвещено с кровель: Толстой — «слуга антихристов». Во время голода 1891 года «нашлись люди, которые выдавали его за антихриста», — сообщает Александра Андреевна с негодованием, забывая, что и сама она была не очень далека от этих людей. Может быть, и Достоевский согласился бы, что это люди не глупые.

Так, годы за годами, спорят они, оскорбляют друг друга, ранят, мучают. Разойтись бы, оставить друг друга в покое; но вот и разойтись не могут: чем-то связаны, для чего-то нужны друг другу. Для чего он ей нужен, легко понять: для обращения, для спасения души погибающей; но для чего она ему — понять труднее. Ясно одно, что он ее любит больше, чем она его.

«Зачем разногласие? Не в одного Бога веруем, но под одним Богом ходим… Идите по вашему пути. Все идущие к одной цели сойдутся в ней».

Он ее вместил, принял, полюбил до конца; она его не вмещает, так же как вся Россия прошлая. Кто больше любит, тот побеждает: он любит больше — он победил, и в этой победе — победа России будущей над прошлого.

Слова разделяют их, молчанья соединяют. Думают разное, — может быть, и верят в разное, любят одно. Он всегда это знает, она только мгновениями. «Сам того не сознавая, он глубоко любит Спасителя и, конечно, чувствует в нем *необыкновенного* человека», — решает она в одно из таких мгновений.

Но если чувствует, то почему же не скажет? Потому что «сказать свою веру нельзя», — отвечает он так ясно, как только можно ответить словами.

В вере сказать — значит сделать, и лучше уж совсем не говорить, чем говорить, не делая. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Вся Россия прошлая сказала и не сделала; может быть, Россия будущая, не говоря, сделает?

{269} Тут стыдливейшая тайна, глубочайшая антиномичность, противоречивость религиозного опыта. Один сказал: пойду, — и не пошел; другой сказал: не пойду, — и пошел. Кажущееся отрицание — действительное отрицание. Тут крайности сходятся: ледяное жжет, как огненное, — ледяное *нет* как огненное *да*. Тут новое ко Христу подхождение, как бы *обратное*, как, может быть, вообще Второе Пришествие обратно Первому: тогда все шло от Него, теперь все к Нему идет.

«Удивительная вещь! Несмотря на все ваше желание быть доброй, и особенно ко мне, — против вашей воли прорывается непрестанная ненависть… Я, по своей дурной, ложной, дьявольской вере, ничего, кроме доброго и любовного, к вам не чувствую, а вы, по своей хорошей вере, не можете воздержаться от того, чтобы не сказать самого больного и оскорбительного, что только можно сказать человеку, именно то, что то, что есть его святыня, есть адская гордость. Я вашу веру люблю и уважаю… Но, ради всего святого для вас, поймите, что и для других есть святое».

Теперь, после смерти его, слово это как будто из вечности сказано не только ей от него, но и всей России прошлой от всей России будущей.

А вот и другое слово, тоже из вечности, — тому, кто первый отлучил его от Христа, Достоевскому:

«Насчет того, верю ли я в человека-Бога или в Бога-человека, я ничего не умею вам сказать, и если бы и умел, не сказал. Об этом скажут сожженные на кострах и сжигавшие. “Не мы ли призывали тебя, называли Господом?” — “Не знаю вас, идите прочь, творящие беззаконие!”»

И наконец, последнее слово, все решающее:

«Ваше исповедание веры есть исповедание веры нашей церкви… Я не только не отрицаю этого учения, но, если бы мне сказали: что я хочу, чтобы дети мои были неверующими, каким я был, или верили тому, чему учит церковь, — я бы, не задумываясь, выбрал веру по церкви. Я знаю, весь народ верит не только тому, чему учит церковь, но примешивает еще бездну суеверий, и я себя (убежденный, что верю истинно) не разделяю от бабы, верящей пятнице, и утверждаю, что мы с этой бабой совершенно равно (ни больше, ни меньше) знаем истину… Бабу, верующую в пятницу, я понимаю и признаю в ней истинную веру, потому что знаю, что несообразность понятия пятницы как Бога для нее существует, и она смотрит во все свои глаза и больше видеть не может. Она смотрит туда, куда надо, ищет Бога, и Бог найдет ее. И между нею и мною нет перед Богом никакой разницы, потому что мое понятие о Боге, которое кажется мне таким высоким, в сравнении с истинным Богом так же мелко и уродливо, как и понятие бабы о пятнице… И как я чувствую себя в полном согласии с искренно верующими из народа, так точно я чувствую себя в согласии с верою по церкви. *Сказать свою веру нельзя…* Как только сказал, то вышло кощунство…»

{270} Потому и вышло кощунство, что сказали, но не сделали. Догмат — не слово, а дело; если же *только* слово, то уж не догмат, а кощунство и ложь. Бывают времена, когда единственно возможное утверждение истины есть отрицание лжи. Вся Россия будущая — в этом отрицании. Вот почему ее ледяное *нет* есть огненное *да*. Легко сказать с творящими беззаконие: «Господи! Господи!» — но сказать не с ними трудно, почти невозможно сейчас.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Исповедания догмата о Богочеловечестве нет в словах Толстого, но оно есть в делах его, в жизни и смерти — особенно в смерти.

«Я думаю больше всего о смерти, и все с большим удовольствием… Это вот какое чувство: бывало, в первой молодости, думаешь: я верхом ездить, плавать, воевать не хуже другого, а может быть, и лучше другого могу. Теперь я начинаю чувствовать, что не только плавать и гимнастику делать, но и самую трудную штуку в жизни — нырнуть туда — сумею не хуже другого, может быть, и лучше… И это доставляет мне особого рода строгое и тихое наслаждение. Я на все в мире смотрю с этой точки зрения. И так все на свете затихло, все такие спокойные, добрые и смирные… Вчера я был на охоте и, измученный восьмичасовой ходьбой по болоту, пришел на квартиру к дьякону. Хозяин, 70‑летний старик, рассказывал мне, как убрались с поля, как овса много, как медиста пчела; а сам старый, слабый, с пучком вылезшим седым на затылке и с старческим горбом под нанковой рясой.

— Вам сколько лет?

— Да 72‑й.

— Что ж, еще годков 15 проживете?

— Да батюшка до 90 годов жил.

— А умирать не хочется?

— Грехов много, да и от суеты мирской не скоро отлепишься.

Мы помолчали. И какая суета держит его? — думал я. На крылечке — мы сидели перед крыльцом — стояла на лавочке девочка двух лет. Дьякон подошел к ней. Весь сморщился от нежной улыбки и стал ей шептать что-то.

— Поцелуй дедуську.

Вот эта-то настоящая суета мирская, и от нее надо отлепиться. И отлепиться так, чтобы не насильно разорвать эти связи; а живой бабочкой вылететь из своей куколки».

Да, все затихло: тихость закатных лучей, золото древних икон, которым светятся лики святых.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Не говоря: Господи! Господи! — он исполнил волю Господню. Нырнул туда не хуже, а лучше других; вылетел из куколки живою бабочкой. Не слово, а дело, жизнь и смерть его — явление святости.

Для будущей России — свят, для прошлой — «анафема». Это и значит: две России.

# **{****271}** Розанов[\*](#_e22)

Человек человека не может судить последним судом. Это должен помнить всякий суд человеческий, между прочим, и критика, поскольку судит она не только написанное, но и того, кто писал. Суд потомства, живых над умершими, может быть правым; суд живых над живыми — всегда неправ.

Современники для нас как плоские фигуры на барельефах: мы видим их с одной стороны. Смерть должна отделить человека от жизни, от плоскости, сделать барельеф изваянием, чтобы мы увидели его со всех сторон и могли судить о нем как следует. А пока человек жив, критика может судить о том, что он говорит и делает, а не о нем самом.

Бывают, однако, писатели, у которых произведения так сплетены с личностью автора, что невозможно отделить одно от другого. О таких надо молчать, чтобы не судить о живых, как о мертвых. Но что же делать, когда и молчать нельзя, потому что молчать — значит потворствовать злу?

Такой писатель — Розанов.

«Я весь субъект; субъективное развитие во мне бесконечно, как я не знаю никого, не предполагал ни у кого».

Из своей субъективности он делает неимоверный вывод: право на ложь.

«Удивительно, как я уделывался с ложью. Она никогда не мучила меня, и по странному мотиву: а какое вам дело до того, что я в точности думаю, чем я обязан говорить свои настоящие мысли? Глубочайшая моя субъективность сделала то, что я точно всю жизнь прожил за занавескою, неснимаемою, нераздираемою. До этой занавески никто не смеет коснуться. Там и жил, там *с собою* был правдив… А что говорил по сю сторону занавески — до правды этого, мне казалось, никому дела нет».

Это из книги «Уединенное». Книга тоже неимоверная — заживо загробная. Живой говорит о себе, как о мертвом, «вскрывает» себя, как мертвого. Человек, пока жив, стыдится; только «мертвые срама не имут». В этой книге бесстыдство мертвого.

Розанов, конечно, ошибается: никакая правдивость с собою не дает права на ложь перед другими.

Литература — дело общественное, злое или доброе: когда писатель лжет «по сю сторону занавески», он делает злое дело, и обязанность критики помешать злу, обличить ложь.

Критики Розанова, в сущности, не было или почти не было, а {272} был смех. Но смех ему не страшен: он сам знает, что смешон, и рад смешить. Говорит о своем «мизерабельном» виде и о том, как в юности плакал, глядя на себя в зеркало: «Ну кто такого противного полюбит?» А потом утешился: «Да просто я не имею формы (causa formalis Аристотеля). Какой-то “комок” или “мочалка”. Но это оттого, что я весь — дух и весь — субъект… Я наименее рожденный человек: как бы еще лежу в утробе матери и слушаю райские напевы… На кой черт мне интересная физиономия, когда я сам (в себе, в “комке”) бесконечно интересен?»

Может быть, он был бы еще интереснее, если бы об этом не знал. Во всяком случае, он не только смешон, но и серьезен — более серьезен, чем кажется.

«Вы — юморист, и ваша религия юмористическая. По-моему, лучше никакой», — писал ему однажды А. С. Суворин. Это обычная суворинская плоскость и пошлость: юмористического в Розанове нет ничего — ничего веселого, легкого; его смешное — скорбно, тяжко, уродливо. «Я был в жизни всегда ужасно неуклюжий. Во мне есть ужасное уродство поведения».

Уродство — отсутствие меры. Вообще, у русских людей мало меры: «Все мы любили по краям и пропастям блуждать», по слову Крижанича[[80]](#endnote-64). У Розанова — меньше, чем у кого-либо.

Он советует новобрачным снимать с себя фотографии во время полового акта, чтобы «сохранить на старость изображение своего счастья в молодости». Что это — райская невинность или порнография? Смешное личико новорожденного или смешная рожа дьявола?

Существует половое сумасшествие — бесстыдное обнажение. Кажется иногда, что у Розанова такое сумасшествие. И смехом закутывается оно, как полупрозрачною дымкою, прикрывается, как фиговым листком.

Федор Павлович Карамазов — тоже «бесстыдник», тоже любит смешить и не боится смеха, смеется над смехом. Смешон и страшен, похож на «огромного паука в человеческий рост» или «римлянина времен упадка». Кто знает, может быть, на высоте власти, подобно Нерону[[81]](#endnote-65) и Гелиогабалу[[82]](#endnote-66), он не только насмешил бы, но и ужаснул бы мир?

У Розанова и в смерти смех, или даже не смех, а «смешок», бесстыдный смешок Федора Павловича. «Убирайтесь к черту с вашей официальностью, — воображает он себя лежащим в гробу. — Непременно в земле скомкаю саван и колено выставлю вперед. Скажут: “Иди на страшный суд”. Я скажу: “Не пойду”. — “Страшно?” — “Ничего не страшно, а просто не хочу идти. Я хочу курить. Дайте адского уголька зажечь папироску”». И далее разговор о «девчонках», уже совсем карамазовский.

Малое уродство смешно; большое — страшно. Чем смешнее, тем страшнее. Недаром черт назван *шутом*. Черт шутит, корчит {273} смешные рожи, чтоб его не боялись: не так‑де страшен черт, как его малюют. Черт ловит людей на удочку смеха.

Нет, смехом не убить страшного в Розанове, как персидским порошком не убить тех исполинских насекомых, пауков и тарантулов, которые снятся героям Достоевского.

Смех ему не страшен; не страшен ли гнев — суд общественный?

«Общественность, — кричат везде. Может быть, я ничего не понимаю, но когда встречаю человека с “общественным интересом”, то не то чтобы скучаю, не то чтобы враждую с ним, но просто умираю около него. “Весь смокнул” и растворился: ни ума, ни воли, ни слова, ни души. Умер. И пробуждаюсь, открываю глаза, когда подозреваю, что общественность выскочила из человека…»

«Я уже давно пишу без читателя, просто потому, что нравится… И не буду ни плакать, ни сердиться, если читатель, ошибкой купивший книгу, бросит ее в корзину…

— Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, — можешь и ты не церемониться со мной.

— К черту?

— К черту…»

Что делать критике с писателем, который посылает себя самого к черту?

«Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться: мне и тут тепло».

Зачем же утробный младенец стремится в общественность? Лежал бы в утробе матери. Но вот вылез и взыграл на виду всей России, голенький. Только и делает, что спрашивает: «Чего изволите?» — и поклоняется всякой силе торжествующей, всякой торжествующей подлости. «Ослабнувший фетиш» (фетиш — старый порядок), — писал во время «смуты», а едва лишь смута кончилась — начал лягать мертвого льва. Сам не ведает, что творит. Все от младенчества.

«Из кабака — прямо в церковь, а из церкви — прямо в кабак», — определяет Суворин в письме к Розанову сущность «русского духа». Надо им отдать справедливость: оба они, как никто, содействовали этому слиянию кабака с церковью. Напился в кабаке и пошел в церковь.

«Л. Толстой прожил, собственно, глубоко пошлую жизнь». «Гоголь — идиот». «Щедрин, как матерый волк, наелся русской крови и сытый отвалился в могилу». Это Розанов плюет на иконы. Что же молящиеся? Ничего, продолжают молиться. Вот она, та подлая терпимость, которая превратила русское общество в дом терпимости.

«Как мне нравится Победоносцев, который на слова: “Это вызовет дурные толки в обществе” — остановился и не плюнул, а как-то выпустил слюну на пол, растер и, ничего не сказав, пошел дальше», — восхищается Розанов. Вся его общественность — плевок Победоносцева. Победоносцев, Катков, К. Леонтьев, все наши «охранители» — {274} за спиною Розанова. Он — детище их, плоть от плоти, кость от кости. Он раскрыл то, что в них скрыто. Общественная бессовестность, общественное непотребство его от них идет. И насколько этот нигилизм ужаснее старого нигилизма наших «разрушителей»!

Да, суду общественному с Розанова взять нечего: мертвые срама не имут. Он это знает и уходит из общественности в частную жизнь.

«Народы, хотите ли, я вам скажу громовую истину? Частная жизнь выше всего».

В жизни общественной лжет, а «по ту сторону занавески», в жизни личной, правдив. Но, кажется, у него и там не одна, а тысячи правд, тысячи искренностей, одна на другой, как луковичные кожицы: снимет одну — под ней другая; снимет другую — под ней третья, и так без конца. Он снимает их с такою легкостью, как будто это не кожи, а платья. Платья какого угодно цвета, смотря по надобности. И даже голое тело — не тело, а телесного цвета трико, как у плясуна канатного. Плясун пляшет, зарабатывая хлеб насущный: «Только вырабатываю 50 – 80 рублей недельных, но никакого интереса к написанному».

Где же нагота последняя, последняя искренность? А вот где.

«Страшное одиночество за всю жизнь. С детства. Одинокие души суть затаенные души. А затаенность от порочности. Страшная тяжесть одиночества». — «Точно я иностранец — во всяком месте, во всяком часе, где бы ни был, когда бы ни был. Все мне чуждо, и какой-то странной, на роду написанной отчужденностью». — «Такое сильное ощущение пустоты около себя, — пустоты, безмолвия и небытия вокруг и везде, что едва знаю, едва верю, едва допускаю, что мне “современничают” другие люди».

— «Что ты все думаешь о себе? Ты бы подумал о людях».

— «Не хочется».

«Когда я один, я полный, а когда со всеми — не полный. Одному мне лучше».

Того, что мы называем *индивидуализмом*, утверждением одинокой личности, нельзя точнее выразить. И что это — нагота последняя, не трико, а тело, — видно из того, что этим все объясняется. Бесстыден, потому что стыдиться некого; при всех обнажается, потому что и при всех один; безобщественен, потому что не может общаться с людьми тот, кто не верит в существование людей.

Свое одиночество он считает необыкновенным. Но оно обыкновеннее, чем он думает. Как в готическом зодчестве — все здания, так в современной европейской культуре все дела, чувства и мысли кончаются острием — острием личности.

Не количеством, а качеством индивидуализма отличается Розанов от своих современников: у тех он стихийный, бессознательный и безрелигиозный, разрешающийся в эстетизм, футуризм, акмеизм и прочие пошлости; Розанов углубляет свое одиночество до сознания религиозного, до религиозной трагедии.

{275} «Одному мне лучше, потому что, когда один, — я с Богом… В конце концов, Бог — моя жизнь. Я только живу для Него, через Него. Вне Бога — меня нет». — «Мой Бог — особенный. Это только мой Бог, и еще ничей. Если еще чей-нибудь, то этого я не знаю и не интересуюсь. Мой Бог — бесконечная моя интимность, бесконечная моя индивидуальность. Интимность похожа на воронку или даже две воронки. От моего общественного “я” идет воронка, суживающаяся до точки. Через эту точку-просвет идет только один луч: от Бога. За этой точкой другая воронка, уже не суживающаяся, а расширяющаяся в бесконечность. Это — Бог».

Края первой, суживающейся воронки общественной — свалка нечистот, помойная яма. Но по мере того, как воронка уходит вглубь, стены ее очищаются; мы видим, что это стены первозданной горной породы и что в глубине ее — «просвет к Богу».

Как может это быть? Сознаем ли мы это или не сознаем, но для нас единственно возможный смысл религии, смысл христианства, смысл Христа — соединение любви к Богу с любовью к людям. Бог как отрицание любви нам кажется чудовищным. «Иногда чувствую что-то чудовищное в себе», — ужасается Розанов. Если бы насекомое — паук или тарантул — могло иметь религиозное сознание, то относилось бы к Богу как Розанов. Но как Бог отнесся бы к этому чудовищу?

Всякое существо надо судить в его родной стихии. Медуза в воде — волшебный цветок, а на берегу — слизь. В общественности Розанов — такая слизь; там его как будто вовсе нет или лучше бы вовсе не было. Только в *своей* родной стихии, в своей религии, он есть, — хорош или плох, но значителен.

О древнем Египте, Иудее, Греции немного таких вещих страниц во всемирной литературе, какие у него. Вследствие некоторых особенностей своего внутреннего опыта он говорит о прошлом не как историк, а как современник: чем оно дальше от нас, тем ближе к нему. Как будто вспоминает то, что с ним было в иных воплощениях. Мы знаем, что тело каждого из нас в своей утробной жизни проходит все ступени биологического развития, от амебы до человека. Не проходит ли и душа до рождения все тысячелетия всемирной истории? Если так, то наши исторические знания — только *воспоминания*. У Розанова они так живы, как ни у кого. Все, что мы уже забыли, он еще помнит, знает не из книг, не из чужой, а из своей собственной памяти, из своей «ночной», «утробной» души, — той, которая жила до рождения. И все эти воспоминания сводятся к одному главному, религиозному.

В чем же религия Розанова?

Это религия пола. Пол, как зажигательное стекло, собирает и сосредоточивает все рассеянные в мире лучи Божественного в одну огненную точку.

Сущность Ветхого Завета — абсолютное религиозное утверждение пола, деторождения. Сущность Нового Завета — проклятие {276} пола, Бессеменное Зачатие, абсолютное религиозное отрицание, ноль пола. «Как только в половом месте вы поставили значащую величину, вы ниспровергли Евангелие». В мире борются два света — лунный и солнечный. Солнце — Ваал — бог плодородия; луна — Астарта — вечно бесплодная дева, богиня ночи, смерти и сладострастья. Иудейство — религия солнечного, христианство — лунного света. Нужно выбрать между Ветхим и Новым Заветом, между семьей и содомом, деторождением и детоубийством, спасением и погублением рода человеческого. Иночество — скрытый содом — душа европейской цивилизации. «Мужественность, костяное, твердое начало наполовину хрустнуло, когда умер древний мир». — «Наш содомский идеал, — говорят будто бы иноки, — мы сбережем и осуществим ценою погубления всего человеческого рода». Блаженно чрево не родившее и сосцы не питавшие. Не надо рождений, не надо жизни; миру конец, миру предстоит погибнуть — вот суть христианской бессеменности. «Иночество — нерастворимый кристалл в христианской цивилизации; оно ведет землю к разрушению и оставлению на земле немногих избранных — царства бессеменных святых».

Критика христианства у Розанова кончается анафемой. «Проклятые содомляне!.. О, какая правда, что на таких, как вы, когда-то был просыпан серный огонь с неба!» — «Да провалитесь вы с вашей “нравственной личностью”, которая несет убийство, пьянство и разврат!» — «Не прав ли я, давно начав крик: смотрите, это идут погубители человечества, злодеи в образе ангелов, пантеры в образе овец!» — «О, гады! О, детоубийцы! Ироды!»

Вообще, в религиозной мысли его нет диалектики, последовательного хода: мысль его не идет, а перескакивает, перелетывает с вершины на вершину, с острия на острие. Мгновенные прозрения сверкают, как молнии, а между ними — тьма, в которой надо пробираться ощупью. Он путается в противоречиях не только антиномических (в смысле антиномий кантовских), но и логических.

Все эти противоречия сводятся к вопросу об отношении пола к личности.

В метафизической сущности мира, — утверждает он, — есть два начала: родовое, половое, безличное, и противоборствующее полу, личное. Личность, душа — не только явление, но и «вещь в себе». Это — одно утверждение, а вот и другое: «душа (личность) есть только функция пола; пол есть ноумен души как своего феномена». Итак, личность — то явление, то не явление; то сущность, то не сущность.

Противоречие в основании, противоречие и в выводах.

Если душа, личность — «только функция пола», то функция (действие) не может не соответствовать своей причине, не может ей противоборствовать. А между тем личность, — утверждает Розанов, — есть противоборство полу: «индивидуум начался там, где вдруг сказано закону природы (закону пола): стоп! не пускаю сюда». Отношение личности к полу — то положительное, то отрицательное.

{277} Путаница логическая отражается и в нравственной, и в религиозной путанице. Из противоборства полу возникает личность, — по Розанову, — «единственно живое начало мира». На каком же основании он ставит знак равенства между началом жизни и началом смерти, между противоборством полу и извращением пола, между целомудрием и содомом?

Все эти путаницы происходят из неясности ответа на главный вопрос: что к чему относится, как явление к сущности, — личность к полу или пол к личности? В сознании своем Розанов отвечает надвое, но в воле его один ответ: пол — сущность, личность — явление. И в этом главная ошибка его. Не только по христианской метафизике, но и по здравому смыслу, личность, *индивидуум*, есть *неделимое*, целое; пол есть половина, двоение (два пола), деление, дробь личности. Совершенный человек, совершенная личность — не мужчина, *только* мужчина (самец) и не женщина, *только* женщина (самка), а что-то большее. Ведь вот сам же Розанов знает, что во всяком мужчине есть женское и во всякой женщине — мужское. Соединение мужского и женского не в половом акте, вне личности, а в ней самой и есть начало личности. Вот почему чувство пола так связано с чувством смерти: в поле и в смерти — конец личности.

Утверждать, что душа, личность есть только явление, «функция пола», что пол больше личности, — значит утверждать, что часть больше целого. Христианское целомудрие — не содом и не скопчество, как думает Розанов.

Ветхий Завет — движение человечества к Абсолютной Личности. Когда цель движения достигнута, оно прекращается; кто шел и дошел, перестает идти. Цель Ветхого Завета была достигнута, когда явился Христос. Если смерть непобедима и невозможно бессмертие личное, то вся надежда — на бессмертие родовое, безличное, на чреду поколений во времени, передающих факел жизни, как в «беге факелоносцев», — с вечной надеждой, не раздуется ли ветром бега тлеющий факел в огонь, — в тот, о котором сказано: *огонь пришел Я низвесть на землю*. Абсолютно надо рождать, пока абсолютно надо умирать. Но если смерть победима, то тем самым указан предел, за которым уже не надо будет умирать. Религиозная абсолютность пола, рода, рождения, так же как смерти, отменяется Воскресением, бессмертием личности. Это лишь предел, горизонт, край земли, «конец мира», *не достигнутый*; но христианский путь человечества есть путь к этому пределу, — не «погублению», как думает Розанов, а исполнению человечества. Без этого *конца*, действительно, нет христианства.

Розанов ничего не понимает в христианстве, потому что ничего не понимает в личности. Непонимание личности — свойство индивидуализма. Индивидуализм — кажущееся утверждение, действительное отрицание личности. «Суть “я” именно в “я”», — утверждает Розанов. Нет, суть «я» — не только в «я», но и в «не я». Я — только я, я — один в себе, я без всех, я против всех — *не личность*, а *особь*, {278} не человек, а зверь. Я и не я, я и все, я со всеми, я во всех — вот личность, вот человек. Личность и общественность — две стороны одного и того же. Розанов не знает, что такое личность, потому что не знает, что такое общественность.

Если христианство — ложь, то нельзя ли уничтожить эту ложь? Нельзя ли всю христианскую цивилизацию «послать к черту на рога, как несомненно от черта она и происходит»? Нельзя ли отменить Новый Завет и восстановить Ветхий? — спрашивает Розанов. Надо сойти с ума, чтобы ответить: можно. Здравый смысл отвечает: нельзя, — нельзя сделать, чтобы не было того, что было. А если так, то, значит, все само идет к черту: дьявол победил Бога и весь мир — победа дьявола.

А все-таки один вопрос не решен — религиозный вопрос о личности. Индивидуализм обходит его в жизни, но смерть ставит вопрос так, что обойти нельзя.

«В детях я живу… Только бы, значит, рождалось, — и я никогда не умру», — утешается Розанов. Но вот умирает «друг», — и «жажда бессмертия схватила меня за волосы», — признается он, уже ничем не утешенный. Жажда бессмертия не родового, а личного.

«И вот горбик земли, под которым зарыт человек… Эти два слова: “зарыт человек, человек умер” — своим потрясающим смыслом, своим вечным смыслом, стонающим, преодолевают всю планету… Человек умер, и мы даже не знаем, кто… Хочется сесть на горбик и выть на нем униженно, собакою». Это значит: боли от личной смерти бессмертие родовое, безличное не утоляет.

Вот когда обнаружилось, что религия пола, брака недостаточна. «Я говорил о браке, браке, браке… а ко мне шла смерть, смерть, смерть». — «Я кончен, — зачем же я жил?»

«Запутался мой ум, совершенно запутался». — «Душа моя — какая-то путаница, из которой я не умею вытащить ногу».

И на дне этой путаницы — последний ужас, последнее отчаяние. Одно из двух: или он, или весь мир в безумии. Так лучше пусть он — это все-таки легче. «Безумие — вся моя прежняя жизнь…» — «Всю жизнь посвятить на разрушение того, что одно в мире люблю!..» — «Церковь есть единственно глубокое на земле… Боже, какое безумие было, что я делал все усилия, чтобы ее разрушить!.. И как хорошо, что не удалось!» — «Как пуст мой бунт против церкви!» — «Иду в церковь! иду! иду!»

Куда он идет, к кому? К «человекоубийцам, Иродам, содомлянам, злодеям в образе ангелов, пантерам в образе овец»? Да, *к ним*, потому что больше идти ему некуда. Идет и стонет: «Болит душа, болит душа, болит душа, и что делать с этой болью — я не знаю».

Доплясался канатный плясун — упал, расшибся, и брызнула кровь.

Идет в церковь, а ко Христу идет ли? Или ему нужна только церковь — без Христа, помимо Христа? «Ведь я ни в воскресение, ни в душу, ни особенно в Него не верил». Не верил, когда уходил {279} из церкви: что, если и теперь, когда идет в нее, не верит? Можно ли так идти в церковь?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Как общественному деятелю Розанову нет пощады[[83]](#endnote-67). . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Но как человека судить его незачем: он сам себя судит страшным судом. «Я считаю себя дурным человеком». Однажды кто-то сказал ему, и он соглашается: «Как в человеке в вас есть что-то нехорошее». — «Боже мой, как с неправдой умереть?.. А я с неправдой». — «Я не хочу, чтобы меня помнили… Откуда такое чувство? От чувства вины». — «Через грех я познавал все в мире и через грех относился ко всему в мире».

Он думает, что грех его «не против Бога, а против человека». Нет, против Бога и человека вместе. Может быть, открытый и честный религиозный бунт в наши дни вовсе не грех. Но у Розанова бунт лукавый: из-за угла ненавидит и не смеет поднять глаза на Того, Кого ненавидит.

# Горький и Достоевский[\*](#_e23)

Спор Горького с Достоевским (из-за постановки «Бесов» на сцене московского Художественного театра) важен и поучителен. Общественное внимание не ошибалось: недаром около этого спора возникло столько печатного и разговорного шума[[84]](#endnote-68). Когда шум умолкнет, останутся вопросы немолчные, вечные, ибо и самый спор вечен.

В социал-демократической газете «Новая жизнь», издававшейся в 1905 году, Горький напечатал статью о Достоевском и Л. Толстом[[85]](#endnote-69). Смысл ее почти тот же, как и теперешних обвинений Горького против Достоевского: Достоевский, Л. Толстой, вся русская художественная литература связана с духом реакции, противообщественна и, следовательно, для России пагубна.

Прошло восемь лет, — и сколько воды утекло, как все изменилось в России, как изменился русский воздух, а Горький повторяет почти те же слова тем же голосом.

Горький чуток: многое видит и слышит издали, — многое, но не все. Изменившегося воздуха как будто не чувствует, чтобы почувствовать его, надо им дышать, а он давно не дышал.

{280} «И Достоевский велик, и Толстой гениален… но Русь и народ ее значительнее, дороже Толстого, Достоевского и даже Пушкина, не говоря обо всех нас». Не значит ли это: есть высшая ценность, которой можно принести в жертву Толстого, Достоевского — всю русскую литературу?

Да, можно. Освобождение России дороже русской литературы. Если бы оказалось, что она против освобождения, то не только можно, но и должно пожертвовать. Весь вопрос в том, действительно ли русская литература против освобождения. Восемь лет назад Горький отвечал решительно: против; теперь — уже не так решительно, но сущность ответа и теперь та же.

«Один литератор говорит, что если бы я был министром, то сжег бы Достоевского. Министром я не надеюсь быть, но все-таки считаю долгом заранее успокоить взволнованного писателя: если и буду, то не сожгу. Не сожгу, ибо русскую литературу люблю».

Успокоился ли «взволнованный писатель» — не знаю, но, прочтя отповедь Горького, я так и не понял, почему бы ему не сжечь Достоевского. «Я русскую литературу люблю», — этого мало. Если бы не любил — сжег бы; но вот любит и милует. А причина милости, повторяю, остается неизвестною.

Достоевский — «ярый шовинист, антисемит, основоположник зоологического национализма, враг Запада». В изображениях Достоевского, «на горе наше», есть правда, но это — «правда Салтычихи, Аракчеева, тюремных смотрителей и околоточных надзирателей». Излюбленный герой Достоевского Алеша Карамазов — будущий В. Розанов, «подвизающийся на поприще цинизма». Иван Карамазов — вовсе «не глубокая совесть», а «словоблудник, Обломов, принявший нигилизм ради удобств плоти и по лени»; его «неприятие мира» — просто словесный бунт; жалость его — «сентиментальная ложь, противное лицемерие». Вообще, Достоевский «создает человека по образу и подобию дикого и злого животного». Это — «клевета на Россию, на все человечество». «Я считаю это (действие Достоевского на читателей — зрителей) социально вредным», — заключает Горький.

Достоевский велик; но велик и вред, зло, которое он причиняет, и чем больше он, тем больше зло. А так как Россия все-таки дороже русской литературы, то, казалось бы, неизбежен вывод: уничтожить зло, уничтожить, сжечь Достоевского.

Почему же Горький не делает этого вывода теперь, как сделал его в 1905 году?

Попытку «сожжения» он, впрочем, и теперь делает. А если она не удается, то не по его вине: тогда он подносил огонь к сухим дровам, теперь — к сырым.

Книги Достоевского он сохранил бы, не сжег, но театральную постановку его уничтожил бы. Если бы желание Горького исполнилось — произошел взрыв общественного негодования, — то пришлось бы, пожалуй, действительно снять постановку. Понятие «сожжения» — {281} иносказательное и, следовательно, растяжимое. Во всяком случае, искра огня сжигающего тлеет все так же и природа его все та же, как в 1905 г., когда Горький говорил ясно и просто: сжечь.

В былые времена — осужденные цензурой книги сжигались. Вот почему довольно естественно у иных противников Горького возникла мысль о «цензуре».

Он находит, что слова о цензуре — «гаденькие и даже весьма постыдные для тех, кто их придумал». Может быть, слова, в самом деле, неудачные. Но смысл того, что хотели сказать люди, несогласные с Горьким, ничего «постыдного» в себе не заключает. Разумеется, внешняя цензура, правительственная, постыдна и отвратительна. Но ведь не о ней идет речь, а об утонченной, внутренней «цензуре нравов», sensura morum, суде общественного мнения, которое может быть правым, но может и ошибаться, стесняя свободу личную там, где стеснять ее вовсе не нужно. Соединение личной свободы с общественной есть метафизический предел, вечно достигаемый, но недостижимый.

Совершенная свобода — совершенная истина. «Познаете истину, и истина сделает вас свободным». Свобода — святость. Никто не свят — никто не свободен. Все стесняют свою и чужую свободу. Действовать — значит двигаться, а двигаться — значит занимать чужое место, стеснять других. И чем шире, общественнее действие, тем оно стеснительнее. Вот почему величайшие любители свободы общественной, такие республиканцы, как Робеспьер, Кальвин, Кромвель, были страшно стеснительны для свободы личной. Таков первородный грех человечества. Это грустно, но не постыдно. Постыдно только *сознательное* нежелание свободы, *сознательное* насилие. А в этом никто не обвиняет Горького; его лишь предостерегают в возможном *бессознательном*, нечаянном стеснении чужой свободы. Что Горький любит свободу и хочет ее — никто не сомневается; но все имеют право усомниться — да он и сам не будет утверждать, — что обладает непогрешимым мерилом свободы.

Когда он смешивает театр Станиславского с театром Суворина, то погрешает излишнею «цензурою нравов».

«Почему то, что в грех Суворину, Немировичу-Данченко во спасение?» — спрашивает он по поводу постановки «Бесов» на обоих театрах. Странный вопрос. Неужели Горький не чувствует, что сопоставление этих двух имен, Суворина и Станиславского, невозможно?

Почему Станиславскому прощается то, что не простилось Суворину? Да потому именно, что Станиславский — не Суворин, так же как Достоевский — не кн. Мещерский. Не говоря уже о художественных ценностях, даже в смысле общественном театр Суворина — уличная грязь, а театр Станиславского — чистое золото. Смешивать золото с грязью не следует ни для какой «цензуры нравов».

Горький ошибся, не учел перемены в русском воздухе. До {282} 1905 г. русское общество, может быть, согласилось бы на такую «цензуру» — теперь уже не соглашается. И хорошо делает.

Чтобы не смешивать золото с грязью, вовсе не нужно «последней свободы» анархической, свободы «от всех обязанностей человека и гражданина», как думает Горький; для этого достаточно свободы личной и общественной, весьма умеренной.

Если бы Горький дышал сейчас русским воздухом — он понял бы то, что мы все понимаем: почему не только русские «эстеты», но и люди общественные любят театр Станиславского, как одно из благороднейших явлений русского духа. Этого мы «сжечь» не дадим, не только во имя «свободы искусства», свободы личной, но и во имя какой-то высшей свободы общественной.

Да, Горький ошибается, слишком презирает своих обвинителей, думая, что все они сплошь восстали на него только во имя свободы анархической.

«А вы от чего желаете освободиться? Не от всех ли обязанностей человека и гражданина?

Ибо русское понимание *последней свободы* почти всегда скрывает за собою стремление от деяния к самосозерцанию, от культуры к дикости и варварству».

Вот важное признание в устах Горького. Ведь он и сделался Горьким благодаря проповеди этой именно «последней свободы». В самом деле, что такое «босяки», как не люди, желающие «освободиться от всех обязанностей человека и гражданина»? Что такое «босячество», как не «стремление от культуры к дикости и варварству»? И вот отец «босяков» от них отрекается. Когда-то повторяли они на разные лады те самые слова Ивана Карамазова, которые Горький так презирает: «все дозволено». — Нет, не все, — возражает Горький. Хорошо, что он понял это, понял, что «босячество» — вовсе не перл создания, не новая идея общественная, а отсутствие всяких идей и всякой общественности, — то же «хулиганство», только позолоченное фальшивым золотом Ивана Карамазова — «человекобожеством»: «Человек — это гордо, человек — Бог, я — Бог; где стану я, там сейчас место Божье и все дозволено».

«Довольно анархизма», — решает Горький. Не значит ли это: довольно босячества?

Жаль только, что он употребляет при этом святое слово «свобода»: оно так свято, так утвердительно, что не следовало бы употреблять его, даже с полным сознанием, в смысле отрицательном.

Мнимая «свобода» босяков — не свобода, а *своеволие* («Я обязан оказать своеволие!» — говорит Кириллов у Достоевского). А своеволие — начало всякого рабства. Свободен только тот, кто *не сам себе Бог*, кто сознает, что есть над ним нечто Высшее, его от него самого освобождающее. Тут уже начинается не мнимая, не «босяцкая», а истинная последняя свобода, предел свободы личной и общественной, недостижимый, но вечно достигаемый! И отрекаться от нее не должно. В ней, и только в ней — живое дыхание всех {283} освобождений, которые свято хотят этого предела, «конца» и никогда не примирятся с либеральной серединкой на половинке.

Понял ли все это Горький? Если понял, то ведь, пожалуй, *не без Достоевского*. А если так, то не «сжигать» и не миловать надо его, а любить, хотя бы любовью ревнующей, ненавидящей, ибо есть и такая любовь, — Горький это знает, помнит, потому что знает и помнит Россию.

«Нехорошо на Руси, господа, — заключает он свой спор с Достоевским. — Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание; необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке».

Устами бы Горького мед пить! Да, все, что он говорит, необходимо. Но как это сделать — вот вопрос. И можно ли вернуться к старому без нового, к бывшему без будущего? Нет, нельзя, — отвечает Горький. «Хотя снова наблюдается *подъем настроения*, но этот подъем требует организующих идей и сил больше и более мощных, чем требовал назад тому восемь лет».

Где же взять этих новых идей, новых сил? Горький не отвечает. А ведь самый спор с Достоевским только из-за этого вопроса и поднят. Не отвечает, потому что нельзя же считать ответом следующих насмешливых и загадочных слов, обращенных, кажется, не только к Достоевскому, но и к современному поколению русских людей:

«А *богоискательство* надо на время отложить — это занятие бесполезное: нечего искать, где не положено. Не посеяв, не сожнешь. Бога у вас нет, вы еще не создали его. Богов не ищут — их создают».

В этой насмешке или загадке ясно одно: «богоискательство» — вздор, с чем, пожалуй, можно согласиться, потому что «богоискательство» не дело, а глупая кличка.

В последнее время часто употребляется слово «богоискатели» то насмешливо, то серьезно или как будто серьезно. Слово это может быть пригодно для употребления насмешливого, но не для серьезного, — вот почему.

Ищут Бога те, кто не имеет Его и желал бы иметь. Утверждать, что мы имеем Бога в сердце, в воле, в чувствах, в жизни, — было бы великою нескромностью. В этом, и *только* в этом смысле искание Бога есть необходимая предпосылка и общее место всех религий. Но не об этом идет речь, когда употребляется слово «богоискатели».

Сердечное признание Бога есть тайна между человеком и Богом, и никакая литературная критика не может здесь притязать на сердцеведение. Слово «богоискатели», поскольку оно употребляется без насмешки и залезания в чужую совесть, имеет в виду не это первоначальное, тайное, а последующее, явное, сознательное соглашение с тем религиозным опытом, который выражается понятием: Бог. Но соглашение в *этом* смысле современными русскими «богоискателями» {284} давно уже сделано: им незачем «искать Бога», потому что они уже нашли Его, имеют. И не может быть никакой нескромности в том, чтобы заявить об этом. Было бы трусостью мысли, уже имея Бога, делать вид, что ищешь Его, и принимать на себя искажающую, плодящую соблазны и недоразумения кличку «богоискатели».

Нельзя требовать серьезного внимания от тех, кто не желает быть серьезным и внимательным. Пусть же насмешливые критики продолжают называть русское религиозное движение «богоискательством». Но можно и должно требовать, чтобы люди серьезные и внимательные оценили эту кличку по достоинству, как легкий полемический прием, ничего по существу не выясняющий, — как брань и насмешку, вольное или невольное искажение самого ясного и несомненного из утверждений людей верующих: есть Бог.

«У вас нет Бога», — решает Горький. Вот страшные слова, которые могут быть произнесены и услышаны разве только на Страшном Суде, предполагающем сердцеведение, человеку недоступное. И над кем эти слова произносятся — только ли над современным «богоискательством» или над Достоевским тоже? Если человек, исповедующий Бога на словах, оказывается на деле безбожником, это значит, что он — ханжа и лицемер. Неужели таково мнение Горького о Достоевском?

Существует закон религиозного опыта, слишком часто забываемый, по которому неверующие не верят в чужую веру и легко подозревают верующих в неискренности, в ханжестве и лицемерии. Всякое религиозное утверждение предполагает не только согласие ума, но и более глубокое, первичное согласие воли. Кто сам не пережил его, тот с трудом понимает и еще с большим трудом верит, что оно пережито другими. Вера для неверующего — как для глухого музыка. Самое щедрое, на что способен скептик, это — сказать о верующем: он только хочет верить, но не верит. Это часто говорят о Достоевском и о современных «богоискателях».

— У нас нет Бога, — могли бы они ответить, — а у вас есть? Если и у вас нет, то зачем вы говорите о Боге? А если есть, то зачем «создаете богов»?

И что это значит: создавать богов?

Не следует произносить имени Божьего всуе не только потому, что оно свято, но и потому, что употребление слова, ничего не значащего, производит путаницу понятий.

Бог — или ничто, или нечто высшее для человека, чем он сам. Но может ли быть создание выше своего создателя, тварь — выше творца? Бог-тварь — не Бог, а идол. И притом самый поганый из «поганых идолов». Человек, поклонившийся такому богу, творец, поклонившийся твари, — жалкое зрелище.

Нет, богов не «создают», не «строят». Если «богоискательство» — глупое слово, то «богостроительство» — глупое дело. Скудоумен дикарь, «строящий» идола из птичьих перьев, рыбьих костей {285} и тряпок; но еще скудоумнее культурный человек, «создающий» Бога из хлама старых метафизик и религий. Изобретают и строят машины, между прочим, автоматов. Но не только Бога живого — блохи живой построить нельзя. Такой построенный бог — гомункул в алхимической склянке педанта Вагнера, самый мертвый из мертвецов.

А если кто и создает богов, то разве только «Великие Инквизиторы», т. е. те же Иваны Карамазовы, которые считают религию необходимою частью политики.

«Если хочешь, есть Бог; если хочешь, нет Бога»[[86]](#endnote-70), — виляет и подмигивает маленький «Великий Инквизитор», старец Лука («На дне»). Но от старца Луки добра ждать нечего: он, кажется, давно уже сделался Гришкой Распутиным, и если мы сейчас все под ним ходим, то от этого тоже радости мало.

Ответ Луки двусмыслен, потому что бесчестен. А надо быть честным в религии, — по крайней мере, так же, как во всем остальном. Нечего вилять и подмигивать: следует ответить прямо на прямой вопрос: есть Бог или нет? Если есть, то «богостроительство» — глупое или злое дело; а если нет, то не следует употреблять имени Божьего всуе, потому что имя это свято, хотя бы только человеческой святостью крови и слез.

Хорошо сделал Горький, что начал или, вернее, возобновил спор с Достоевским о русской общественности. В Достоевском воплотилась вечная метафизическая сила русской реакции, сила сопротивления старого порядка новому. Не сломив этой силы, не преодолев Достоевского и *достоевщины*, нельзя идти к будущему. Но чтобы победить врага, надо встретиться с ним на той почве, на которой он стоит. А почва Достоевского — религиозная. Горький на нее не становится, а потому не только не побеждает врага, но даже не встречается с ним, *идет не против, а мимо него*.

Вопрос о человеке, о человечестве связан для Достоевского с вопросом о Богочеловеке, о Богочеловечестве. Горький эту связь разрывает, и самый вопрос падает, становится бессмысленным. Человек — Бог или зверь, — говорит Достоевский. Горький не слышит первого, и остается второе: человек — зверь.

Достоевский поднял вопрос о религиозной личности и ответил на него как следует, — в этом правда его. Горький этой правды не видит. Достоевский поднял также вопрос о религиозной общественности и дал на него ложный ответ. Горький видит ложь Достоевского, но религиозного начала ее не видит, а потому и преодолеть не может. Все вообще попытки преодолеть Достоевского вне религии — покушения с негодными средствами.

Если употреблять кличку «богоискатели», то, конечно, Достоевский — первый и величайший из русских «богоискателей». Может быть, «богоискательство» — вздор; тогда все творчество Достоевского, и не только Достоевского, но и Л. Толстого, Гоголя, всех великих русских писателей, — тоже вздор, потому что глубочайшая {286} религиозная сущность их та же, что у Достоевского. Этого слова из песни не выкинешь. Может быть, дело Достоевского, дело всей русской литературы — бесполезное, даже вредное. Тогда надо его истребить — «сжечь». «Нет, я бы не сжег», — успокаивает Горький. Но опять-таки: почему?

Если бы он дышал русским воздухом, то сумел бы ответить на этот вопрос, понял бы, что сейчас в России религиозное движение — не вздор; можно отрицать его, считать вредным, бороться с ним, но нельзя от него отделываться насмешливой кличкой «богоискательство». И если бы Горький понял это, то пристальнее вгляделся бы в то, что отрицает, и, может быть, увидел бы здесь тот возврат к народу, источник новых идей, новых сил, которого ищет.

# Суворин и Чехов[\*](#_e24)

Умер любимый. Письма умершего читает любящий и узнает его вину перед собою, свою — перед ним. Но поздно: уже нельзя простить и быть прощенным. Непоправимое, неискупимое. Как бы вторая смерть, более страшная.

Такое чувство мы испытываем, читая письма Чехова к Суворину.

Суворин и Чехов — соединение противоестественное: самое грубое и самое нежное. Пусть в суворинских злых делах Чехов неповинен, как младенец; но вот черт с младенцем связался. Мы знали об этом, но не хотели знать, старались не видеть, закрывали глаза. Но увидели. И что нам с этим делать? Как быть? Принять как неизбежное? Соединить Суворина с Чеховым в вечности, так же как соединялись они во времени? Любишь кататься — люби саночки возить: чеховское катание, суворинские саночки?

Нет, страшно. И всего страшнее то, что эта связь не житейская, не случайная, не внешняя, а внутренняя, необходимая, метафизическая.

«Ах, поскорей бы сделаться старичком и сидеть бы за большим столом!» — вздыхает Чехов. Старичок — Суворин. Ах, поскорей бы сделаться Сувориным!

Л. Толстой родил Чехова? Нет, не Толстой, а Суворин. Ош Толстого Чехов отрекается, выдает его с головой Суворину.

«Я читал “Послесловие” (“Крейцеровой сонаты”). Убейте меня, но это глупее и душнее, чем “Письма к губернаторше” (Гоголя), {287} которые я презираю. Черт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он — тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь».

Толстой — невежда, варвар, деспот, а Суворин — человек свободный, просвещенный.

«Я вам завидую… Я бы хотел теперь ковров, камина, бронзы и ученых разговоров. Увы! Никогда я не буду толстовцем! В женщинах я, прежде всего, люблю красоту, а в истории человечества — культуру, выражающуюся в коврах, рессорных экипажах и остроте мысли».

Когда Розанов утверждает («Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову», 1913), что Суворин «ближе к Богу», чем Толстой, это неудивительно. Но когда почти то же делает Чехов, это более чем удивительно.

«Никого не хочу, кроме вас, ибо с вами только и можно говорить. Плещеева к черту!..» И Толстого к черту, — всех к черту, кроме Суворина.

Кто из них любит, и кто позволяет себя любить? Позволяет Суворин, любит Чехов. Ничего не нужно ему от любимого, — никакой корысти и выгоды. Суворин сам по себе хорош, обаятелен.

«Сотрудничество в “Новом времени” не принесло мне как литератору ничего, кроме зла. Те отличные отношения, какие у меня существуют с Сувориным, могли бы существовать и помимо моего сотрудничества в его газете… Ах, как я завертелся!»

Завертелся, запутался, но ясно одно в этой путанице: любовь к Суворину. В самые трудные минуты прибегает к нему за помощью, кается ему, как отцу духовному, и верит, что он поддержит, спасет, распутает.

Житейская помощь его сомнительна. Заграничная поездка с Сувориным втянула Чехова в долги. Он целые годы выплачивал их и все не мог выплатить. «Знаете, сударь? Ведь я вам еще должен 170 рублей! Вам лично, помимо газеты. К весне расплачусь». А сам сидит без гроша. «Надо в Питер ехать, а у меня даже на билет нет… Просто хоть караул кричи!»

Суворин готов простить долг, снять петлю с шеи друга. Но сам Чехов этого не хочет. Пишет фельетоны в «Новом времени», по 15‑ти копеек за строчку, рядом с Бурениным, Бежецким, Жителем. Работает как каторжный, а Суворин все-таки оказывается благодетелем. «В отношении денег и услуг вы такой джентельмен, каким я никогда не буду, потому что не сумею».

Чехов гордится Сувориным, как ученик — учителем, как сын — отцом. Однажды в редакции «Русских ведомостей» случилось ему заговорить о нем. «Памятуя о партийности, направлениях и т. п., я, {288} признаться, ожидал некоторые натянутости, но вышло совсем не то… Они называли вас не Сувориным, а Алексеем Сергеевичем, говорили о вашей всегдашней искренности, доброте, отзывчивости и проч.».

«Голубчик», обращенное к Суворину, не пустое слово в устах Чехова; это ласка, почти влюбленная.

Сам болен. «Кашляю неистово и стал худ, как копченая стерлядь». Но лечиться не хочет. Суворин здоров, как бык. А Чехов все-таки лечит его, лелеет, балует, кутает. «Одевайтесь возможно теплее, даже в комнате… Сквозняков избегайте… Ведите себя как парниковое растение… Блюдите, чтобы запоров не было». Говорят, Александр I собственноручно ставил промывательные своему «сердечному другу», Аракчееву; так и Чехов — Суворину.

Всегда недовольный собой как художником, утешается Сувориным. «Я люблю ваши рассказы, потому что в них есть что-то такое, чего ни у кого нет. Что-то умилительное».

Глаза у него зоркие, но стоит ему взглянуть на Суворина, чтобы ослепнуть, как слепнут влюбленные. «Какое великолепное вышло у вас “Маленькое письмо”! Горячо и красиво написано, и мысли все до одной верны». Вдохновляется творчеством его, хотел бы творить вместе. «Давайте напишемте два‑три рассказа: я — начало, вы — конец». Только счастливому случаю обязаны мы тем, что не увидели помеси чеховской музы с суворинской.

В лице «голубчика», даже на глаза влюбленные, нет‑нет — да и мелькнет что-то звериное, лешее. Так, по поводу «Маленького письма» о Вл. Соловьеве: «Неожиданно пахнуло на меня жестокостью… Это такая гордыня, что мне даже жутко стало…»

Но мелькнет, пропадет — и влюбленный еще влюбленнее. «Мне страстно хочется поговорить с вами. Душа у меня кипит. Никого не хочу, кроме вас».

О чем же он с ним говорит? О любви к России. «Как дурно мы понимаем патриотизм! Пьяный, истасканный забулдыга-муж любит свою жену и детей, но что толку от этой любви? Мы, говорят в газетах, любим нашу великую родину, но в чем выражается эта любовь? Вместо знаний — нахальство и самомнение, вместо труда — лень и свинство, справедливости нет…» Говорить с Сувориным о любви к России — говорить о веревке в доме повешенного. Кто же этот «пьяный забулдыга-муж», как не он сам?

«Ах, как я люблю этот юмор! — пишет Суворин В. Розанову. — Все к черту, все трын-трава!.. Из кабака прямо в церковь, а из церкви прямо в кабак».

«Приедешь в Россию, — говаривал он тому же В. Розанову, — грязь, сор, вонь, неудобства. Поживешь недели две — махнешь рукой: ничего, — привыкнешь и не чувствуешь».

«Русь, как стоит, — пусть стоит!» Хотя бы свинья свиньей. Любовь к России — любовь к «Свинье-матушке».

И Чехов — туда же.

{289} Какое-то наваждение, злая чара, колдовство проклятое, напоминающее сказку о «Лесном царе»[[87]](#endnote-71).

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?  
Ездок запоздалый, с ним сын молодой…  
«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул»?  
— Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул…

«Хладная мгла» — «русские потемки», как определяет сам Чехов безвременье 90‑х годов, из которого он вышел; вышел и Суворин.

«Он в темной короне, с густой бородой».  
— О, нет, то белеет туман над водой…

Туман, рождающий призраки, нечисть, колдовство проклятое.

«Меня окружает густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного. Меня кормят обедами и поют мне пошлые дифирамбы — и в то же время готовы меня съесть. За что? Черт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей… Все это ужасно глупо и скучно. Не люди, а какая-то плесень».

Плесень болотная, — в нее-то и тянет, засасывает его леший-Суворин. И Чехов знает, что нет спасения, и уже не борется, а только тихо стонет:

«Ах, подруженьки, как скучно! Если я врач, то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке с мангустом (животное, которое он привез с Цейлона). Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек, а эта жизнь в четырех стенах, без природы, без людей, без отечества, без здоровья и аппетита, это — не жизнь, а какой-то… и больше ничего».

Бесконечная покинутость, отверженность, отброшенность, одиночество, как некогда у Пушкина: «Черт меня догадал родиться в России с умом и талантом!» Лесная дебрь, лесная темь.

К отцу, весь издрогнув, малютка приник;  
Обняв его, держит и греет старик.

Плохо греет: не согреет от «хладной мглы», от лешей нечисти. Тут наша вина перед Чеховым — вина русского общества. Но не только наша, — тут и его вина или, по крайней мере, слабость, немощь.

Чем соблазнил его Суворин?

«Дитя, оглянися; младенец, ко мне;  
Веселого много в моей стороне:  
Цветы бирюзовы, жемчужны струи,  
Из золота слиты чертоги мои…»

«Я вам завидую… Я бы хотел ковров, камина, бронзы и ученых разговоров… Ах, поскорее бы сделаться старичком и сидеть бы за большим столом!»

{290} Это — соблазн внешний; он силен, но есть и другой, сильнейший, внутренний.

Правдивость — главное свойство Чехова.

Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман[[88]](#endnote-72) —

вот чего никогда не сказал бы он: самая низкая истина для него дороже всех обманов возвышающих. Ко всякой неправде он бесконечно, болезненно чувствителен. Как сейсмограф — на малейшие колебания почвы за тысячи верст, сердце его отзывается на всякую ложь. «Блаженны алчущие и жаждущие правды» — это о таких, как он, сказано. Блаженны *там*, а *здесь* несчастны: как будто кожа с них содрана, и ложь на душу — как соль на рану.

Суворин бесстыден, грязен, груб, но не лжив, не «идеален», не отвлеченен.

«Если бы мне предложили на выбор что-нибудь из двух: идеалы знаменитых 60‑х годов или самую плохую земскую больницу настоящего, то я, не задумываясь, взял бы вторую», — говорил Чехов.

От идеализма к реализму, от созерцания к действию, от возвышающих обманов к низкой истине, от того, что кажется, к тому, что есть, — таков соблазн Суворина.

В 1891 году в «Новом времени» напечатан фельетон Кисляева-Чехова. Святые когда-то, а может быть, и теперь еще святые слова: «идеалы, честность, убеждения» — здесь втоптаны в грязь. И в заключение Кисляев, идеалист 60‑х годов, произносит над собою приговор безжалостный: «Я — гнилая тряпка, дрянь, кислятина, московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» Или, как сказал ему один «реалист» 90‑х годов, не тот же ли Суворин: «Возьмите вы кусок телефонной проволоки, и повесьтесь вы на первом попавшемся телеграфном столбе! Больше вам ничего не остается делать!»

Таков приговор Чехова-Суворина. Над кем? Только ли над «московским Гамлетом», Кисляевым, изболтавшимся до самоубийства дядей Ваней, «живым трупом», или также над живыми людьми, идеалистами 80‑х, 90‑х годов, Михайловским, Успенским, Гаршиным и над их предтечами — Белинским, Добролюбовым, Некрасовым? Неужели же ничего не осталось от них, кроме «гнилой тряпки», Кисляева, «интеллигентной падали», как выразился однажды Суворин?

Ему-то все это — как маслом по сердцу. Вот за что он и любит Чехова:

«Дитя, я пленился твоей красотой:  
Неволей иль волей, а будешь ты мой!»

Чехов — оправдание Суворина.

«Пусть я плох, — мог бы он сказать русскому обществу, — но вот и лучший из вас тоже со мной. Разделите-ка нас, попробуйте!»

Да, тут роковая ошибка, опять-таки если не вина Чехова, то {291} слабость, немощь его. Ложь в идеализме 60‑х годов он чувствует, но не сознает, в чем ложь, потому что не сознает, в чем правда. Правда в освобождении России. Пока оно не совершилось, эта правда не может сделаться ложью, умереть, а может только скрыться, уйти в подполье. Такое подполье — революционное народничество 70‑х, 80‑х, 90‑х годов, — подлинный реализм, огненная действенность русского освобождения. Правда ушла в подполье, а наверху, в русской обывательщине, в «русских потемках», из которых и вышел Чехов, остался идеализм отвлеченный, бескровный, бесплотный, безогненный. Несоленая соль, невозвышающий обман. «Честно, но скучно»; идеально, но бездарно.

Уж полно, не лучше ли всех идеалов плохенькая земская больница, хотя бы имени Суворина? — *Нет, не лучше*. Суворинская больница хуже, чем публичный дом; суворинская церковь хуже, чем кабак.

Ошибка Чехова — ошибка 90‑х годов — отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина.

Отказ от освобождения — отказ от религии. Нигилизм общественный, нигилизм религиозный — вместе. Недаром Чехов проходит не только мимо революционного народничества 80‑х, 90‑х годов, но и мимо народничества религиозного тех же годов, Л. Толстого и Достоевского (о Достоевском даже не вспомнил *ни разу* в «Письмах», как будто его вовсе не было).

У Суворина нет лжи в словах, но ложь в делах; он весь — воплощенная ложь, обман, туман над водой.

«Он в темной короне, с густой бородой». —  
О, нет, то белеет туман над водой.

Он существует, но не действителен. Лучше Кисляев, дядя Ваня, который уничтожает себя, чем Суворин, который утверждает себя как единственную русскую действительность. «Все к черту, все трын-трава!» — разве это действительность? «Приедешь в Россию — грязь, сор, вонь… Проживешь недели две — махнешь рукой: ничего, — привыкаешь и не чувствуешь». И не только не чувствуешь, но и полюбишь, благословишь грязную, сорную, вонючую Россию — «Свинью-матушку».

«Суворин поклонился пыли», — говорит В. Розанов («Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову»).

Пыль — сухая грязь; грязь — мокрая пыль, часто, именно у нас, в России, от крови человеческой мокрая. Суворин поклонился этой кровавой грязи. Неужели же и Чехов с ним?

А если нет, то как же не увидел он, *с кем имеет дело*! Может быть, и увидел, но поздно.

Два письма его от 1892 года, 25‑го ноября и 3‑го декабря (IV т. «Писем»), — две ослепляющие молнии в «русских потемках». Эти {292} четыре страницы дают заглянуть в сердце его едва ли не глубже всего остального, что он написал.

«Я угостил вас сладким лимонадом, и вы, отдавая должное лимонаду, справедливо замечаете, что в нем нет спирта, — пишет он Суворину по поводу “Палаты № 6”. — В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал… Отчего нет?.. Будем говорить об общих причинах, и давайте захватим целую эпоху… Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности… а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения. У нас нет *чего-то*, это справедливо… Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или даже просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем существом, что у них есть цель. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Д. Давыдова; у других — цели отдаленные — Бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, как она есть; но оттого, что каждая строка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такою, как она есть, а дальше ни тпру, ни ну… Дальше хоть плетьми нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, *в революцию мы не верим, Бога нет*… Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником… Я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60‑х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя…»

Да, виноват не он. Кто же? Мы все. «В революцию мы не верим, Бога у нас нет», — может быть, не случайно для самого Чехова это соединение Бога с революцией, а для нас оно не случайно наверное.

Идеалисты 1905 года, так же как идеалисты 60‑х годов, мы поверили в общественность. И вот, так же как они, перестали верить; и опять «у нас нет чего-то», опять «дальше ни тпру, ни ну, хоть плетьми нас стегайте», опять вино сделалось уксусом. К идеализму 1905 года мы относимся так же, как Чехов — к идеализму 60‑х годов. Старый опыт повторяется. Неужели без пользы? О, если бы только без пользы!

Не потому ли мы перестали верить, что *не до конца* верили? И не потому ли не до конца верили, что вера в Бога и есть конец — конец и начало всех вер? Вера была у нас; может быть, и сейчас вера есть, но нет религии, потому что религия есть *сознание* веры, исповедание Бога.

{293} Второе письмо — по поводу г‑жи С., которой Суворин показал письмо Чехова и которая обвинила его в «неискренности».

«Если вам хочется неискренности, то в письме С. ее миллион пудов… “Цель жизни это — сама жизнь”. Или: “Я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить; верю в человека, в хорошие стороны его души”, — и т. д. Неужели это искренно и значит что-нибудь? Это — не воззрение, а монпансье. Она подчеркивает “можно” и “должно”, потому что боится говорить о том, что есть. Пусть она сначала скажет, что есть, а потом уж я послушаю, что можно и что должно. Она верит “в жизнь”, а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого Бога и крестится в потемках, если она баба».

«Под влиянием ее письма вы пишете мне о “жизни для жизни”. Покорно вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу, чем мое. Я пишу, что нет целей, и вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать, а С. пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит… “Цени то, что есть”, и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы все ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это — философия отчаяния. Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях “вся наша беда”, тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука».

Чехов этого не сделал — не бросился в пролет лестницы, как Гаршин, не разбил себе голову камнем, как сумасшедший Успенский. Но уже понял или почти понял, что это — смерть, та «вторая смерть», от которой нет воскресения. Понял или почти понял, что такое Суворин, и все-таки идет к нему, потому что идти больше некуда. Идет и слышит издали чавканье, хрюканье «Свиньи-матушки»: «Я люблю этот юмор, — все к черту, все трын-трава! Из кабака прямо в церковь, а из церкви — прямо в кабак!» И вдруг сам начинает подхрюкивать: «Та‑ра‑ра‑бумбия, сижу на тумбе я… Через двести, триста лет какая будет жизнь на земле!»

Да, Чехов понял или почти понял Суворина (в этом «почти» весь ужас его). Но Суворин так и не понял Чехова. А если бы понял, то, может быть, зааукал бы, загоготал на всю лесную дебрь:

— А, голубчик, попался! Узнал, кто я, — ну, и знай! А я тебя не выпущу!

Неволей иль волей, а будешь ты мой!

Это — последний ужас, последняя судорога младенца в лапах Лешего. Он уже почти увидел лицо его звериное, но все еще не хочет видеть. А зверь давит, душит его.

«Я продолжаю тупеть, дуреть, равнодушеть и *чахнуть*». Суворин — чахотка, смерть Чехова: он его родил, он его убил.

{294} «Уж вот он: мне душно, мне тяжко дышать…»  
Ездок оробелый не скачет, летит;  
Младенец тоскует, младенец кричит.  
Ездок погоняет, ездок доскакал…  
В руках его мертвый младенец лежал.

Мертвый Чехов. И наша любовь к нему — любовь к мертвому? Нет, к живому. Оживить Чехова значит отделить его от Суворина, преодолеть в самом Чехове чеховщину, сувориновщину, обывательщину — те «русские потемки», в которых он погиб.

«В освобождение мы не верим, Бога у нас нет». Обе веры мы потеряли вместе и только вместе найдем.

Вот что хочет нам сказать живой, бессмертный Чехов.

# Чаадаев (1794 – 1856)[\*](#_e25)

Adveniat regnum Tuum

### I

В прошлом году исполнилось стодвадцатилетие со дня рождения Петра Яковлевича Чаадаева (1794 – 1914) — и никто об этом не вспомнил; в будущем году исполнится шестидесятилетие со дня его смерти (1856 – 1916), и никто, вероятно, не вспомнит. Хотя у нас теперь столько годовщин, сколько на кладбище памятников, но Чаадаев забыт: на таких людей память у нас коротка.

«Это был выстрел, раздавшийся в темную ночь; тонуло ли что и возвещало свою гибель, был ли это сигнал, зов на помощь, весть об утре или том, что его не будет, — все равно, надобно было проснуться». Так описывает Герцен[[89]](#endnote-73) впечатление от «Философического письма» Чаадаева (1836).

«Никогда с тех пор, как в России стали писать и читать, никакое литературное или ученое событие не производило такого огромного влияния, не разносилось с такою скоростью и с таким шумом», — замечает другой современник (Жихарев) о том же «Письме».

Это — «месть», «выстраданное проклятие» России. «Оставьте все надежды». Россия гибнет. Ее прошедшее пусто, настоящее невыносимо, а будущего вовсе нет. Вся она — «только пробел разумения, {295} грозный урок, данный народам, — до чего отчуждение и рабство могут довести».

Так понял Герцен Чаадаева; так поняли все — славянофилы и западники, либералы и консерваторы, умные и глупые, честные и подлые.

Поднялась «ужасная суматоха», как в разрытом палкой муравейнике. «Все соединилось в одном общем вопле проклятия и презрения к человеку, дерзнувшему оскорбить Россию».

«Письмо Чаадаева не что иное, как отрицание той России, которую с подлинника списал Карамзин» (кн. Вяземский). — «Чаадаев излил на свое отечество такую ужасную ненависть, которая могла быть внушена ему только адскими силами» (Татищев). — «Обожаемую мать обругали, ударили по щеке…» (Вигель). — «Тут бой рукопашный за свою кровь, за прах отцов, за все свое и за всех своих… Это верх безумия… За что сажают в желтый дом» (кн. Вяземский).

Взывали к митрополиту Серафиму, дабы он обратил внимание на «богомерзкое письмо», где изрыгаются «дерзостные хулы на веру и отечество». Студенты Московского университета выражали попечителю, гр. Строганову, желание «с оружием в руках вступить за оскорбленную Россию». — «Мало было Сибири, каторги, кнута, крепости, чтобы достойно покарать изменника своему Богу и своему отечеству» (Маркиз де Кюстин).

Не понял Чаадаева и проницательнейший из русских людей, Пушкин. «Клянусь вам честью, я не хотел бы иметь другое отечество, ни другую историю, чем те, которые дал нам Бог». Как будто Чаадаев хотел иметь другое отечество!

«Поверьте, я больше, чем кто-либо из вас, люблю свое отечество… Но я не умею любить — с закрытыми глазами, с опущенной головой, с немыми устами… Я думаю, что прежде всего мы обязаны отечеству истиной», — ответил он (в «Апологии сумасшедшего») всем своим обвинителям, в том числе и Пушкину.

«Прошлое России было удивительно, настоящее более чем великолепно, а будущее превзойдет все, что может себе представить воображение самое смелое: вот с какой точки зрения должно рассматривать и писать русскую историю», — говаривал гр. Бенкендорф, шеф николаевских жандармов. Разумеется, не так любил Россию Чаадаев.

Император Николай Павлович на «Философическом письме» положил резолюцию: «Прочитав статью, нахожу, что содержание оной — смесь дерзостной бессмыслицы, достойной умалишенного».

Вспомнили, что Чаадаев принадлежал к «Союзу Благоденствия» и, может быть, к «Тайному Обществу» 14 декабря, заподозрили связь «Письма» с какою-то «политическою сектою», чуть не целым заговором.

Нарядили следственную комиссию, и хотя никакого заговора не открыли, но с виновными расправились жестоко, даже по тому времени: журнал «Телескоп», где напечатано «Письмо», запрещен, {296} редактор Надеждин сослан в Усть-Сысольск, цензор Болдырев отрешен от должности, а Чаадаев объявлен, по высочайшему повелению, «сумасшедшим», о чем послан указ московскому военному генерал-губернатору.

Так повторилась история Чацкого — «горе от ума». И никого не удивила эта небывалая *казнь сумасшествием*.

Только по особой милости не посадили Чаадаева в сумасшедший дом, а отдали под «медико-полицейский надзор».

Он был мудрец, но не мученик. Как это часто бывает с людьми смелыми в мыслях, он оказался робким на деле. В первые минуты храбрился, объявил, что «не отрекается от своих мыслей и готов их подписать кровью», — но потом не выдержал.

«Прочтя предписание (о своем сумасшествии), — доносил Бенкендорфу начальник московского корпуса жандармов, — он смутился, чрезвычайно побледнел, слезы брызнули из глаз, и не мог выговорить ни слова. Наконец, собравшись с силами, трепещущим голосом сказал: “Справедливо, совершенно справедливо!” И тут же назвал свои письма “сумасбродными, скверными”».

«Чаадаев сильно потрясен постигшим его наказанием, — сообщал А. И. Тургенев, — сидит дома, похудел вдруг страшно, и какие-то пятна на лице… Боюсь, чтобы он и в самом деле не помешался».

«Я должен видеть у себя ежедневно господ медиков, ex officio меня навещающих, — вспоминал сам Чаадаев. — Один из них, пьяный штаб-лекарь, долго ругался надо мною самым наглым образом».

(Этот пьяный штаб-лекарь, ругающийся над сумасшедшим философом, — не вечный ли символ русского просвещения?)

«Развязки пока не предвижу, да и, признаться, не разумею, какая тут может быть развязка. Сказать человеку: “ты с ума сошел” — не мудрено; но как сказать ему: “ты теперь в полном разуме”?.. Земная твердость бытия моего поколеблена навеки».

Через год надзор был снят, под условием «не сметь ничего писать».

### II

Чаадаев не помешался, но существование его было «опрокинуто»: никогда уже не мог он оправиться: замкнулся в себе, ушел в свою скорлупу, застыл, окаменел, — как бы умер заживо, и остальные двадцать лет жизни провел в Москве — «Некрополисе», Городе Мертвых, — как мертвый.

Как труп, в пустыне я лежал[[90]](#endnote-74)…

«Моя смешная жизнь… Всегда в самом печальном бывает смешное», — говаривал он с горькой улыбкою. Казнь сумасшествием — казнь смехом — это клеймо осталось на нем. «Басманный мудрец», «плешивый лжепророк», «дамский философ», «старых барынь духовник, маленький аббатик».

{297} Все кричат ему привет  
 С оханьем и писком;  
А он важно им в ответ:  
 «Dominus vobiscum!»[[91]](#endnote-75)

Он человек своего времени — отставной лейб-гвардии гусарского полка штаб-ротмистр, русский барин-помещик (хотя и продал свое имение, чтобы не владеть «рабами»), избалованный, изнеженный, ленивый и праздный, весь в долгу, как в шелку.

Смолоду красавец и щеголь, до конца дней чрезмерно заботится о своей наружности. «Совершенная кокетка: по часам просиживал за туалетом, чистил рот, ногти, притирался, мылся, холился, прыскался духами».

Мнителен, как все ипохондрики (в молодости лечился от «гипохондрии», как от настоящей болезни). Боялся холеры до смешного. «Мне все кажется, что он немного тронулся… Деликатно хочу напомнить ему, что можно и должно менее обращать на себя и на das liebe Ich[[92]](#footnote-19) внимания, менее ухаживать за собою, не повязывать пять галстуков в утро, менее холить свои ногти и зубы, и свой желудок… Тогда и холеры и геморроя менее будем бояться» (А. И. Тургенев).

Детски тщеславен и суетен. Любит, чтоб «вся Москва» вельможно-вольнодумная съезжалась на его понедельники. «Он принимал посетителей, сидя на возвышенном месте, под двумя лавровыми деревьями в кадках; справа находился портрет Наполеона, слева — Байрона, а напротив — его собственный, в виде скованного гения» (Вигель). По этой карикатуре, не столько злой, сколько злобной, можно судить, какие легенды ходили о нем.

С годами все больше опускался, погружался в «обломовщину». Зиму и лето проводил безвыездно в своей квартире на Новой Басманной, в одном из флигелей дома Левашовой (в другом флигеле жил М. Бакунин и часто бывал у соседа). За тридцать лет ни разу не ночевал за городом. Все не мог собраться перекрасить у себя полы и стены, поправить печи. Дом разрушался от ветхости, пугая своим косым видом хозяина и его посетителей.

Почти никуда не выходил. «Выхожу только для того, чтобы найти минуту забвения в тупой дремоте английского клуба» (1845).

До какого малодушия он способен был доходить, видно по истории с Герценом. Когда в одной из своих заграничных книг («О развитии революционных идей в России», Париж, 1851) Герцен упомянул о Чаадаеве, тот перепугался не на шутку, написал по начальству унизительное оправдание, называя сочувственный отзыв Герцена «наглой клеветой», а в то же время самого Герцена благодарил и клялся ему в вечной любви. Когда же кто-то удивился этой «бесполезной низости» (bassesse gratuite), Чаадаев, подумав немного, {298} сказал: «Надо, мой милый, беречь свою шкуру» (Mon cher, on tient á sa peau).

Конечно, все сознавал с неумолимою ясностью, как человек в летаргическом сне, когда его хоронят заживо. Судил себя страшным судом: «Я себя разглядел и вижу, что никуда не гожусь… Но неужто и жалости не стою?»

С виду был спокоен, сдержан, вежлив и холоден, — «точно заморожен». Как посторонний наблюдатель, смотрел на бегущие мимо дела и лица с «язвительным снисхождением».

«Что бы нам ни готовило будущее, скрестим руки на груди и будем ждать».

Только иногда вырывается у него крик отчаяния: «Мы затопили у себя курную избу, сидим в дыму — зги Божьей не видать…»

«Величайшая глупость — надеяться на что-то, сидя в гнилой трясине, в которую каждое движение все больше погружает…»

Страдал неимоверно. «Бывали минуты, когда я не знал, что со мною будет, и помышлял невольно о самоубийстве».

Так тихо замучен, задушен этот «сумасшедший мудрец».

Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес[[93]](#endnote-76)…

Шеллинг называл его «одним из замечательнейших людей своего времени». Пушкин считал своим спасителем:

В минуту гибели над бездной потаенной  
Ты поддержал меня недремлющей рукой[[94]](#endnote-77).

«Никогда я тебя не забуду. Твоя дружба заменила мне счастье, — одного тебя может любить холодная душа моя» (Кишиневский дневник, 1821).

И теперь, почти ровно через восемьдесят лет (тоже годовщина: 1836 – 1916), стоит перечесть «Философическое письмо» — эти двадцать страничек, которые, подобно стихам Пушкина, не умрут, пока жива Россия, — чтобы убедиться, что Чаадаев — одно из величайших явлений русского духа.

Что-то было в самой наружности его, что «производило необыкновенное впечатление даже на детей».

Высок ростом, худощав, строен; всегда безукоризненно одет. «Бледное, нежное лицо совершенно неподвижно, когда он молчит, как будто из воску или мрамора»; «чело, как череп голый»; женственно тонкие губы улыбаются насмешливо, а серо-голубые глаза смотрят с добротою печальною: «Лучше всего на свете доброта», — говаривал он.

Женщины поклоняются ему. Кажется, только они и знают его как следует.

«Провидение вручило вам свет, слишком яркий, слишком ослепительный для наших потемок… как бы Фаворское сияние, заставляющее людей падать лицом на землю», — писала ему одна из них. {299} «Я хочу просить вашего благословения… Мне было бы так отрадно принять его от вас, коленопреклоненной… Не удивляйтесь и не отрекайтесь от моего глубокого благоговения, — вы не властны уменьшить его», — писала другая — Авдотья Сергеевна Норова. Неразделенная любовь к нему свела ее в могилу. Но двадцать лет спустя он вспомнил об этой любви и завещал похоронить себя рядом с Норовой.

Кажется, никогда не любил женщины. Подобно многим русским романтикам 20 – 30‑х годов — Станкевичу, Константину Аксакову, Михаилу Бакунину, — был прирожденный девственник. «Рыцарь бедный».

Он имел одно виденье,  
Непостижное уму,  
И глубоко впечатленье  
В сердце врезалось ему.  
С той поры, сгорев душою,  
Он на женщин не смотрел…[[95]](#endnote-78)

Какое же это видение?

### III

«Всегда человечество, в целом своем, стремилось устроиться непременно всемирно. Много было великих народов с великою историей, но чем выше были эти народы, тем были и несчастнее, ибо сильнее других сознавали потребность всемирности соединения людей» (Достоевский).

Всемирность — вот главная и, в сущности, единственная мысль Чаадаева. «У меня только одна мысль. Если бы в уме моем случайно оказались другие, — то они, конечно, прилепились бы к этой одной». Но тут не только мысль, — а мысль, чувство и воля вместе — все существо его, вся его «энтелехия», как сказал бы Гете, — то «видение, непостижное уму», от которого он «сгорел душою».

Не поняв этого, ничего нельзя понять в Чаадаеве. «Философическое письмо» — только отрывок, обломок огромного здания. Политический вывод — без религиозной посылки; но, не зная посылки, нельзя понять вывод. Отрицание — без утверждения; но, не зная утверждения, нельзя понять отрицание. Тут глубина сомнения — от глубины веры; но сомнение показано, а вера спрятана. Страшную силу удара почувствовали все, но меча и руки, наносивших удар, никто не увидел. Все услышали «выстрел, раздавшийся в темную ночь», но кто, и в кого, и зачем стреляет — так и не поняли. Вот почему настоящий смысл «Письма» остался неразгаданным.

Смысл его таков.

Церковь римско-католическая наиболее из всех церквей обладает религиозным сознанием всемирности, религиозною волею ко всемирности: недаром «католичество» и значит «всемирность». В течение пятнадцати веков народы Запада под сенью римской церкви {300} жили одною жизнью, как члены одной семьи. Помогали друг другу, друг друга поддерживали и влекли на одном пути к одной цели. Благодаря этим общим усилиям опередили они все остальные народы. Руководимые церковью, в поисках «Царства Божьего», нашли *попутно* все блага земные — науку, искусство, гражданственность. И так был силен этот первый толчок, что он и доныне двигает народы, как всемирное тяготение двигает планеты вокруг солнца.

Россия одна не участвует в общем движении. Христианство, «воспринятое из зараженного источника, из растленной, падшей Византии, отказавшейся от единства церковного», уединило Россию, исторгло ее из тяготения всемирного, бросило в пустое пространство, как метеор блуждающий.

Римская церковь в тысячелетней борьбе с римскою империей утвердила свободу свою от власти мирской, от государства, — и свобода церкви сделалась источником всех гражданских свобод: «все политические революции Запада в сущности — революции духовные».

Русская церковь поработилась государству, — и рабство церкви сделалось источником всех наших рабств. Русское социальное развитие — единственное во всемирной истории, в котором все с самого начала стремится к порабощению личности и общества.

Вот почему у нас нет истории в подлинном смысле этого слова. Стоя как бы вне времени, мы лишены чувства всемирно-исторической *непрерывности*. «Мы живем одним настоящим в самых тесных его пределах, без прошлого и будущего, среди мертвого застоя… Мы так странно движемся во времени, что с каждым следующим мигом миг предыдущий исчезает для нас безвозвратно».

«Вот почему, одинокие в мире, мы ничего не дали миру, ничему не научили его… Мы взяли все у других и все исказили… Ни одна полезная мысль не родилась на бесплодной почве нашей родины; ни одна великая истина не вышла из нашей среды». — «И кто скажет, когда, наконец, мы обретем себя среди человечества и сколько бед нам суждено испытать, прежде чем исполнится наше призвание?»

Таково отрицание Чаадаева, услышанная всеми «отходная» России; а вот и утверждение, воскрешающий зов, никем не услышанный: «Пока из наших уст, помимо нашей воли, не вырвется признание во всех ошибках нашего прошлого; пока из наших недр не исторгнется крик боли и раскаяния, отзвук которого наполнит мир», — мы не увидим спасения.

Не проклятие и гибель России, а покаяние и спасение — таков настоящий смысл «Письма» и всех вообще писаний Чаадаева. Это — глас Предтечи, глас вопиющего в пустыне: покайтеся, приготовьте путь Господу.

У нас нет прошлого, зато в настоящем — два огромных преимущества: первое — неопытность, нетронутость, девственность души («открытый лист белой бумаги, на котором ничего не написано», {301} по выражению Мицкевича); второе — возможность использовать опыт наших старших братьев — народов Европейского Запада.

Позади нас пустота. Но эта пустота может быть свободою. «Русский человек — самый свободный человек в мире» — в возможности.

«Мы — огромная *внезапность* (spontanéite) без внутренней связи с прошлым, без прямой связи с настоящим». Путь Запада — постепенное развитие, путь *эволюционный*, наш — *революционный*, потому что, в противоположность Западу, мы только и делаем, что разрываем с прошлым.

Россия прежде всех других народов призвана осуществить обетования христианства. Мы еще не начинали жить. Но «настанет день, когда мы займем в духовной жизни Европы такое же место, какое занимаем сейчас в ее жизни политической, и здесь наше влияние будет еще несравненно могущественнее, чем там. Таков естественный плод нашего долгого уединения, ибо все великое зреет в одиночестве и в молчании».

Сила Западной церкви — в расширении, во внешнем, общественном, социальном делании; сила церкви Восточной — в углублении, в делании личном, внутреннем (аскетическом подвиге). Но это — две половины единого целого. Мы должны соединить религиозную правду личную с религиозной правдой общественною, ибо только в этом соединении полнота христианской истины. А в осуществлении этой полноты и заключается наше призвание вселенское.

### IV

О Чаадаеве с большим правом, чем о ком-либо другом, можно сказать: тон делает музыку. Мысли его легко передать, но непередаваем их тон — *звук всемирности*. До него никто в России не говорил таким всемирным голосом. Тут впервые загорается всемирно-историческое сознание России; впервые дается всемирно-исторический разрез национального русского духа. Тут русская река впадает в океан всечеловеческий.

Да, своим обвинителям, славянофилам, Чаадаев имел право сказать: «Я больше, чем кто-либо из вас, люблю мое отечество». Они любят прошлое и хотят сделать его настоящим и будущим. Это значит мало любить Россию, мало верить в нее. Чаадаев любит будущую Россию и верит в нее так, как до него никто не любил и не верил.

«Прекрасная вещь любовь к родине, но есть еще нечто более прекрасное — любовь к истине. *Не через родину, а через истину ведет путь на небо*». Что истина христианства не национальна, а всемирна — это — общее место — в отвлеченности; но в действии новизна необычайная, острота невыносима. Страшные силы национализма топчут всемирность христианства, как степную траву {302} топчет конь Атиллы: где прошел этот конь, там трава не растет. Вот против этой-то страшной силы и восстает Чаадаев.

Это величайшее из всех восстаний человеческих. И не понимающий религиозной глубины Чаадаева Герцен все-таки прав, когда вписывает имя его в русский революционный синодик. И неправы новейшие исследователи, когда стараются это имя оттуда вычеркнуть.

Пусть для самого Чаадаева политика — в чужом пиру похмелье: пусть малодушно уверяет он, что 14 декабря — «огромное несчастие, отбросившее Россию на полвека назад», — он все-таки учитель и пророк Декабрьского восстания.

Россия вспрянет ото сна  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена[[96]](#endnote-79).

Во всяком случае, имя Чаадаева с этих обломков никто не сотрет.

### V

«Недавно мир жил в спокойной уверенности в своем настоящем и будущем… В этом счастливом мире всего мира, в этом будущем я обретал мой собственный мир, видел мое собственное будущее. И вдруг случилась глупость одного человека… И вот спокойствие, мир, будущее — все разлетелось прахом… У меня, я чувствую, слезы навертываются на глаза, когда я смотрю на это великое бедствие старого, моего старого общества. Это всеобщее горе, обрушившееся столь внезапно на *мою Европу*, усугубило мое личное горе», — писал Чаадаев Пушкину по поводу Июльской революции 1831 г.

«Моя Европа» — этого никто из русских и, может быть, даже никто из европейцев не говорил так, как Чаадаев. «У нас две родины — наша Русь и Европа» (Достоевский). Нет, не две, а одна. Одна земля — «земля ничья — земля Божья», — это чувство всемирности — русское народное чувство по преимуществу.

Славянофилам, ученикам немца Гегеля, Чаадаев кажется изменником России, каким-то чужеземным «оборотнем». Но ведь и Петр и Пушкин — такие же оборотни. Способность к превращениям, перевоплощениям из одного национального тела в другое — есть тоже русская способность по преимуществу. «Быть русским значит быть всечеловеком», — говорит националист Достоевский. И славянофил Тютчев как будто отрекается от родины:

Ах, нет! Не здесь, не этот край безлюдный  
Был для души моей родимым краем…[[97]](#endnote-80)

И Герцен, и Бакунин, и Вл. Печерин[[98]](#endnote-81), и Л. Толстой, и Вл. Соловьев — все они, подобно Чаадаеву, — «русские бегуны», «странники», «здешнего града не имеющие, Вышнего Града взыскующие».

{303} Нет у вас родины, нет вам изгнания…[[99]](#endnote-82)

В них во всех совершается тайна русской безродности, бездомности. Как будто измена родине, а на самом деле наибольшая верность ей. В них во всех совершается тайна русской всемирности.

Всемирность — не космополитизм, не международность — не бледная немочь, бескровность нации, а кровь ее, самая красная, самая жаркая; не отрицание народности, а ее утверждение высшее, ибо только во всемирности народность *исполняется*.

Да, все они — самые русские из русских людей.

Слишком ранние предтечи  
Слишком медленной весны…[[100]](#endnote-83)

И самый ранний — Чаадаев. Самый несовременный своему времени, самый будущий.

«Совершается великий переворот… Рушится целый мир… Разве это не конец мира?» — пишет он в том же письме к Пушкину об Июльской революции.

Каждый переворот всемирно-исторический есть горный перевал, откуда открывается последний горизонт, конец всемирной истории — то, что христианство называет «кончиною мира», «Апокалипсисом». Чувство всемирности и есть «*чувство конца*».

Вот почему такая грусть и радость в глазах Чаадаева. Как будто они уже видят то, чего ничьи глаза еще не видели; как будто уже отразилось в них видение Конца.

И в этом он — самый русский из русских людей. На вопрос, что такое русский народ в религиозном смысле, — можно бы ответить: народ, наиболее предчувствующий «конец всемирной истории», наиболее ищущий «всемирного соединения людей» — Града Божьего, Царства Божьего.

«Adveniat regnum tuum. Да приидет царствие Твое» — эту молитву всю жизнь твердил Чаадаев.

В наши дни — дни всемирного разъединения людей, всемирной войны — эта молитва — самая забытая, невнятная и как будто ненужная. Но «мы не увидим спасения, пока из наших недр не исторгнется крик боли и раскаяния, отзвук которого наполнит мир» — эти слова Чаадаева можно бы повторить сейчас уже не только о России, но и о всей Европе, о всем человечестве.

Вот почему так близок нам сейчас этот странный человек с бледным и нежным, как из воску, лицом, с глазами радостно-грустными и с вечною молитвою на устах: Да приидет Царствие Твое.

# **{****304}** Не святая Русь (Религия Горького)[\*](#_e26)

### I

Куда идет Россия? Великие русские писатели отвечают на этот вопрос — как бы вечные вехи указывают путь России.

Последняя веха — Толстой. За ним — никого, как будто кончились пути России. За Толстым никого — или Горький.

По сравнению с теми, великими, Горький мал. Мало все, что рождается; велико все, что выросло, достигло своего предела и конца. Великим кажется прошлое, малым — будущее. Вот почему Горький и те, великие, — младенец и взрослые, росток, из-под земли едва пробившийся, и дремучие, древние дубы. Но они кончают, а он начинает. Они — настоящее и прошлое, а он — будущее. Откуда идет Россия, можно судить по ним, а куда — по Горькому.

Сознание, идущее к стихии народной, воплотилось в тех, великих. Обратное движение — народная стихия, идущая к сознанию, воплотилась в Горьком.

Сознание над стихиею властвует. Народ, идущий к сознанию, есть народ, идущий к власти. Возникающее сознание народа — возникающая власть народа — «народовластие», «демократия». Горький есть первый и единственный сейчас представитель возникающей русской демократии.

Лица тех великих — гениально личные, неповторяемые; таких лиц никогда еще не было и никогда уже не будет. У Горького как бы вовсе нет лица; лицо как у всех, собирательное, множественное, всенародное. Но правда единственных, правда личностей («аристократия» в высшем смысле) уже совершилась, достигнута; а правда всех, правда множества («демократия» тоже в высшем смысле) еще только совершается, достигается. Последнее, величайшее явление личности — в тех великих; первое, самое малое явление всенародности — в Горьком.

Нас пугает безличность множества. Но ведь всякий зародыш безличен, всякое семя безобразно, а между тем таит в себе возможность нового прекраснейшего образа, новой совершеннейшей личности. Если семя не умрет, то не оживет: надо умереть одному, чтобы ожить всем; надо умереть личности, чтобы ожить множеству.

Те великие слишком сложны; потому-то и стремятся так жадно к простоте, к всенародной или только простонародной стихийности. {305} Горький слишком прост; потому-то и стремится так жадно к сознательной или только полусознательной сложности.

Как явление художественного творчества Толстой и Достоевский неизмеримо значительнее Горького. О них можно судить по тому, что они говорят; о Горьком — нельзя: важнее всего, что он говорит, то, что он есть. Самая возможность такого явления, как он, как они — потому что он — многие или будет многими, самая возможность эта, в смысле жизненном, не менее значительна, чем все художественное творчество Толстого и Достоевского.

В этом же смысле жизненном он, «малый», — не меньшее знамение времени, чем те великие. И может быть, сейчас не в них, а в него надо вглядеться, чтобы понять наше время, ответить на вопрос, куда идет Россия.

### II

Несколько лет назад предсказывали «конец Горького»[[101]](#endnote-84). В предсказании была правда и ложь. Как пророк «сверхчеловеческого босячества» Горький, действительно, кончился. Но кончился один Горький — начался другой.

Страшное испытание огнем — ложною славою — выдержал он, как немногие. Вознесенный на высоту, упал с нее, но не разбился. Сделал, хотя бы бессознательно, то, что способны делать только самые сильные русские люди — «сжег все, чему поклонялся, — поклонился всему — что сжигал». Ведь именно то, что он утверждал некогда как последнюю правду, — «Человек — это гордо» — человек против человечества, один против всех — он теперь отрицает как последнюю ложь. Самого себя отрицает, преодолевает. Преодолеет ли? Но уже одно то, что преодолевает, — знак силы. Чтобы так одному человеку пережить две жизни, кончиться и снова начаться, нужна большая сила. Теперь уже никакие испытания огнем не страшны ему: в огонь вошло железо, вышла — сталь.

Чужое лицо истлело на нем — пышная маска «сверхчеловека», «избранного», «единственного», и обнажилось свое простое лицо, лицо всех, лицо всенародное.

Стихия разлагается неполным сознанием — полусознанием. Человек из народа, делаясь полусознательным, «полуинтеллигентным», изменяет своей народной стихии. Так изменил ей Горький, тот первый, чей «конец» уже наступил. А этот второй, «начинающийся», к ней возвращается или хочет вернуться. Но нельзя вернуться к стихии, не пройдя через полноту сознания, а эта полнота не может не быть религиозною, ибо религия и есть абсолютный предел, исполнение, завершение сознания, абсолютное соединение всех частей сознания в единое целое. Вот почему Горький ищет религиозного сознания — может быть, пока еще бессознательно. (Как это ни странно — искать сознания бессознательно, — это часто бывает с такими людьми полусознательными.)

{306} А что это именно так, что нет для Горького иных путей к народной стихии, как через сознание религиозное, — видно по его последней книге — «Детству».

Не только в смысле художественном это — одна из лучших, одна из вечных русских книг (не потому ли так мало сейчас оцененная, что слишком вечная?), но и в смысле религиозном — одна из самых значительных. На вопрос, как ищут Бога простые русские люди, «Детство» Горького отвечает, как ни одна из русских книг, не исключая Толстого и Достоевского.

Толстым и Достоевским наше религиозное сознание переполнено; никуда нам не уйти от них. Но вот Горький ушел. Он, первый и единственный, заговорил о религиозной жизни народа помимо Толстого и Достоевского и даже против них. У Горького все в этой области новое, неожиданное, непредвиденное, неиспытанное — целый религиозный материк неведомый.

Неужели человек, сам чуждый религии, мог бы это сделать? Неужели только случайность, что наиболее правдивое, сильное, вечное из всего, что написано Горьким, — наиболее религиозное?

В своем интеллигентском сознании или полусознании он отрицает религию. Но между интеллигентским сознанием его и его народною сущностью — противоречие неразрешимое. Тут-то именно, в религии, он и отрицает, преодолевает себя с наибольшею силою, с наибольшею мукою. Тут вопрос — быть или не быть Горькому истинным пророком того, к чему Россия идет, — народного сознания, народной власти — «народовластия», «демократии» в подлинном, религиозном смысле этого слова.

«Не надо религии, Бога не надо», — говорит интеллигентское сознание Горького, а вот что говорит его народная сущность:

«В те дни (детства) мысли и чувства о Боге были главною пищей моей души… Бог был самым лучшим и светлым из всего, что окружало меня».

Так было в детстве, в начале жизни. Когда круг замыкается, то начало его сходится с концом. Богом все началось у Горького — не Богом ли и кончится?

Бог его — «бабушкин Бог». Бабушка маленького героя «Детства» Алеши Пешкова (Горький не скрывает, что Алеша — он сам) — духовная мать его: она родила его, создала, «вывела на свет» — хранила, спасала в детстве, а может быть, и доныне спасает и будет спасать до конца.

«До нее как будто спал я, спрятанный в темноте, но явилась она, разбудила, вывела на свет… и сразу стала на всю жизнь другом самым близким сердцу моему». На всю жизнь — на веки веков. Если это так, если бабушка, то и «бабушкин Бог» — самое лучшее и светлое в детстве, в начале жизни — тоже на всю жизнь, на веки веков.

Бабушка вся, до последней морщинки, — лицо живое, реальное; но это — не только реальное лицо, а также символ, и, может быть, {307} во всей русской литературе, не исключая опять-таки Толстого и Достоевского, нет символа более вещего, образа более синтетического, соединяющего.

Бабушка — сама Россия в ее глубочайшей народной религиозной сущности. Отречься от Бабушки значит отречься от самой России. Этого Горький не сделает, и если бы даже хотел, то не мог бы это сделать. Сколько бы ни отрекался от религии, какими бы безбожными словами ни говорил о ней, как бы ни был религиозно-бессознателен, или, хуже того, полусознателен, он все-таки не отречется от своей народной «крестьянской» — «христианской» сущности. И если Бабушка воистину — Россия, то все, что говорит он о себе и о ней, — больше, чем рассказ о своей жизни, и даже больше, чем исповедь, — это проповедь, пророчество о том, куда идет Россия.

«Ее бескорыстная любовь к миру обогатила меня, насытив крепкой силой для трудной жизни».

«Любовь к миру» — религия Бабушки — религия Горького. Какая же это религия? Христианская? Но ведь христиане — люди не от мира сего: «не любите мира, ни того, что в мире; любовь к миру — вражда Богу». А Бабушка любит мир и Бога вместе. Для христиан «небесное» значит «неземное»; любить небо — ненавидеть землю. А Бабушка любит землю и небо вместе. Да и как ей не любить земли, когда она сама земля?

«Хороша у тебя бабушка, — о, какая земля!» — говорит о ней кто-то.

«Ты настоящая мне мать, как земля», — говорит ей самой кто-то.

Алеша Пешков слышал эти слова, и Горький запомнил их «на всю жизнь», на веки веков. Ведь именно «любовь к земле», тайна земли и соединила его с Бабушкой, с ее народною сущностью, ибо тайна народа — тайна земли.

Если Христос равен христианству, если в христианстве все кончено, сказано, сделано — есть то, что есть, и больше ничего не будет, то религия Бабушки — не христианская и не Христова. Тогда прав дедушка, из православных православнейший:

«Ты ей, старой дуре, не верь. Она смолоду глупа, она безграмотна и безумна».

Но если Христос больше, чем христианство; если в христианстве не только есть то, что есть, но что-то будет еще, то религия Бабушки — может быть, и не христианская, но Христова воистину.

Бабушка — не святая, а грешная, «окаянная». Любит плясать, петь, нюхать табак, пьет вино. И выпивши, «становится еще лучше».

«Господи, Господи! Как хорошо все! Нет, вы глядите, как хорошо-то все!» — говорит пьяная, точно молится.

Вообще не умеет молиться как следует.

«Сколько я тебя, дубовая голова, учил, как надобно молиться, а ты все свое бормочешь, еретица… чуваша проклятая!»

{308} Бормочет свое — не церковное, не православное и, может быть, даже не христианское — такое вольное, странное, ни на что не похожее, что православному дедушке молитвы эти кажутся кощунствами. Говорит с Богом «внушительно», то как будто «советует» Ему, то как будто «ворчит» на Него — бунтует, богоборствует: «Господи, али не хватило у Тебя разума доброго на меня, на детей моих?..» То жалеет Бога — «такого милого друга всему живому» — всеблагого, но не всемогущего и не всеведущего: «Кабы все-то знал, так бы многого, поди, люди-то не делали бы! Он, чай, Батюшка, глядит-глядит с небеси-то на землю, на всех нас, да в иную минуту как восплачет да ввзрыдает: “Люди вы Мои, люди, милые Мои люди! Ох, как Мне вас жалко!”» Этот плачущий Бог — «безумие», «безграмотность». А разве Агнец, закланный от начала мира, — тоже не безумие? Только то — привычное, старое, а это — новое, необычайное.

Бабушка не умеет молиться как следует Богу-Отцу и Сыну Божьему; но на языке человеческом нет молитв прекраснейших, чем ее акафисты Божьей Матери.

«Радость неизбывная… яблоня во цвету… сердечушко мое чистое, небесное… солнышко золотое…»

Нет, этого нельзя повторить — надо самому услышать. И всего удивительнее, что услышал это неслыханное, затаеннейшее в сердце народа, в сердце земли, не христианин Толстой, не православный Достоевский, а «безбожный» Горький.

Что такое «Матерь Божья», бабушка сама не знает. Если бы спросить ее об этом, то она указала бы на икону Казанской, Тихвинской, Феодоровской или иной поместной Матушки. Так — в ее сознании, но не так — в ее бессознательном религиозном «ведении», «гнозисе».

«Ты настоящая мне мать, как земля», — могла бы она сказать Божьей Матери, так же как ей самой говорит кто-то. Или как у Достоевского (в «Бесах») говорит одна прозорливая: «Матерь Божья есть великая мать сыра земля». Тайна Матери — тайна Земли.

В догматической христианской Троице — Отец, Сын и Дух; а в этой бабушкиной, как будто не христианской, «еретической», — Отец, Сын и Мать. Неоткрытый, неисповеданный, неисполненный лик Духа — в лике Земли-Матери.

Отец — в Первом Завете, Сын — во Втором; не в последнем ли, Третьем, — Дух? Явление Духа — Святая Плоть, Святая Земля, Вечное Материнство, Вечная Женственность. Если откровение Отца — любовь к миру (земное, природное, космическое — в дохристианских религиях); если откровение Сына — любовь к Богу (неземное, антикосмическое, «не от мира сего» — в христианстве), — то откровение Духа — любовь к земле и к небу, любовь к миру и к Богу вместе. А ведь это и есть религия Бабушки. Вот к чему она прикасается, «старая дура, безумная, безграмотная».

{309} Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Вл. Соловьев, Достоевский и те, кто идет за ними, — русские люди высшего религиозного сознания — прикасались к тому же. «Это страшно верное, страшно русское», — говорит кто-то о бабушкиной религии.

Тут высота сходится с глубиною — высота русского религиозного сознания — с глубиною русской религиозной стихии. И опять всего удивительнее, что это схождение увидел — хотя бы слепо увидел, только нащупал — не христианин Толстой, не православный Достоевский, а «безбожный» Горький.

Русских интеллигентных «богоискателей» ненавидит он и презирает, а сам приближается к ним, как никто; открывает в своей народной стихии то же, что они открыли в своем интеллигентском сознании. На разных языках говорят об одном.

### III

Бабушка — Россия, но не вся, потому что у России — «две души», по вещему слову Горького, может быть, из всех его слов самому вещему. Одна душа России — Бабушка, другая — Дедушка.

Бабушка прекрасна, Дедушка уродлив. У Бабушки — добрый Бог — «такой милый друг всему живому»; у Дедушки — злой. Если Бабушкин Бог — настоящий, то Дедушкин — не Бог, а дьявол.

Так или почти так для Алеши Пешкова, но не так или не совсем так для Горького. Он уже знает, что не вся правда у Бабушки, что есть и у Дедушки своя правда, такая же вечная, «страшно верная, страшно русская».

Не всегда был и Дедушка злым уродом.

«Он ведь раньше-то больно хорошим был, да как выдумал, что нет его умнее, с той поры и озлился и глупым стал».

Был хорошим, — может быть, и будет. Может быть, не только по своей вине, но отчасти и по вине самой Бабушки озлился и оглупел.

«— Меня дедушка однова бил на первый день Пасхи от обедни до вечера. Побьет — устанет, а отдохнув — опять. И вожжами и всяко.

— За что?

— Не помню уж…

Бабушка была вдвое крупнее деда, и не верилось, что он может одолеть ее.

— Разве он сильнее тебя?

— Не сильнее, а старше… За меня с него Бог спросит, а мне заказано терпеть».

Даже маленький Алеша чувствует, что чего-то не хватает Бабушке. «Иногда хочется, чтоб она сказала какое-то сильное слово, что-то крикнула». Но никогда ничего не скажет — будет молчать и терпеть до конца. И чем больше будет терпеть Бабушка, тем больше будет Дедушка злиться и глупеть.

{310} Бабушка хотя и не святая, но «вроде святой», и главный грех ее — не во грехе, а в святости. Чем сама она святее, тем грешнее все вокруг.

Знает — и не может; созерцает — и не делает. Дедушка знает и делает — мало знает, плохо делает; но в России так много созерцания, так мало делания, что уже лучше плохо, чем никак.

Бабушка — огромная и мягкотелая, рыхлая, бескостная, Дедушка — маленький, крепенький, остренький, как рыбья косточка, и все-таки сглотнул огромную, а его самого никто не сглотнет — косточкой подавится.

Бабушка — беспредельная и безличная. Узок Дедушкин предел, но зато у него есть лицо — правда, полузвериное — но все же лицо — зародыш личности.

В Бабушке — «дионисовское», в Дедушке — «аполлоновское». Бабушка — пьяная, Дедушка — трезвый.

Бабушка делает Россию безмерною; Дедушка мерит ее, копит, собирает, может быть, в страшный кулак; но без него она развалилась бы, расползлась бы, как опара из квашни.

И вообще, если бы в России была одна Бабушка без Дедушки, то не печенеги, половцы, монголы, немцы, а своя родная тля заела бы живьем «Святую Русь».

Бабушка — Россия старая, обращенная к Востоку; Дедушка — Россия новая, обращенная к Западу. Бабушка безграмотна; Дедушка полуграмотен. Но если когда-нибудь Россия будет грамотной, то благодаря не Бабушке, а Дедушке.

Бабушка — «еретица», «вольница» на словах, в созерцании, а на деле ей «заказано терпеть». Дедушка пока что «православен» и «самодержавен». И тоже терпит, потому что руки коротки, чтоб сдачи дать; но когда вырастут — не стерпит. И если, вообще, кто-нибудь забунтует в России, то уж, конечно, не Бабушка, а Дедушка.

«Ты за бабушку крепко держись», — советует кто-то Алеше. Горький исполнил этот совет: крепко за Бабушку держится, но, может быть, еще крепче — за Дедушку. И если вошел в огонь железом, а вышел сталью, то благодаря не Бабушке, а Дедушке.

Бабушкину правду — «Святую Русь» — понять легко: она сияет, лучезарная; правду Дедушкину — Русь не святую — понять трудно: она сквозь облик звериный чуть светится. Ни Толстой, ни Достоевский не поняли ее, потому что смотрели на нее со стороны, извне; Горький понял, потому что увидел ее изнутри.

### IV

О двух душах России говорит «Детство». О том же говорит статья, неслучайно написанная Горьким почти одновременно с «Детством», так и озаглавленная «Две души».

У России — две души — азиатская, восточная, и европейская, западная. На Востоке господствует религия, на Западе — наука. {311} Религия утверждает то, чего нет (бытие Божие, загробную жизнь и прочие «суеверия», «фантазии»); религия — ложь. Наука утверждает то, что есть («законы природы»); наука — истина. Россия гибнет или находится на краю гибели, потому что колеблется между двумя душами — восточной и западной. Чтобы спастись, надо перестать колебаться, надо сделать выбор: отречься от Востока, от религиозной лжи, и предаться Западу — научной истине.

Вот как просто и, если бы речь шла не о Горьком, можно бы сказать — вот как простодушно до детскости, до дикости.

Стоит ли возражать? Нужно ли доказывать, что нельзя ставить знак равенства между «суеверием», «фантазией», обманом воображения и религиозным опытом; что после кантовской «Критики» утверждать на основании научного опыта или философского разума, что Бог есть или что Бога нет, два одинаковых невежества?

Если Горький атеист-догматик, то нечего ему говорить о «научном мышлении» как единственном способе познания, потому что всякий догматизм, все равно, отрицательный или положительный, всякая вера, все равно, в бытие или небытие Божие, — противоречат законам «научного мышления». Если же он позитивист-агностик, то как же он смешивает «непознанное» с «Непознаваемым»? Стоило бы ему заглянуть в «Первые Начала» Спенсера, творца агностицизма, чтобы увидеть, что «Непознаваемое» никогда не может быть познано по самой природе научного опыта. Такова философская неосведомленность Горького.

Неосведомленность историческую выказывает он, когда противополагает религиозный Восток научному Западу, как две равнодействующие во всемирной истории. Если понимать религию в нашем европейском смысле, как теизм, утверждение Бога, — а так именно понимает религию Горький, — то большая часть Востока — буддийская — нерелигиозна, атеистична, потому что буддизм — чистейший атеизм. Только приближаясь к Западу, Восток становится религиозным в нашем, европейском смысле — теистичным (зороастризм[[102]](#endnote-85), иудаизм, ислам); а чем дальше от Запада, чем восточнее, тем атеистичнее. Все религии, так же, впрочем, как и все научные системы (египетские, ассиро-вавилонские основы греко-римского знания), на Востоке рождаются, но растут и зреют на Западе. Семя — на Восток, цвет и плод — на Запад. Там — религиозное прошлое человечества, здесь — настоящее и будущее. Христианство родилось на Востоке, но выросло на Западе. И если христианство — религия всемирно-историческая по преимуществу, то не Восток, а Запад религиозен по преимуществу.

Неосведомленность психологическую выказывает Горький, когда противополагает религию, как абсолютное созерцание, науке, как абсолютному действию. Религия — или ничто, «обман воображения», или величайшее явление человеческой воли, а воля — единственный источник действия. Разум освещает и направляет — воля решает и совершает действие. Вот почему безвольная, бездейственная {312} религия — все равно, что не жгущий огонь: огонь перестает жечь, когда потухает; и религия становится бездейственной, когда перестает быть религией. Наоборот, наука становится действенной, только переставая быть наукою и делаясь «религией», обращаясь от разума к воле, хотя бы бессознательно. Чтобы действовать, надо желать или знать должное, а для науки нет ни желанного, ни должного — есть только данное.

Религия, по мнению Горького, порабощает; наука освобождает личность. Но самое понятие «личности» неразрывно связано с понятием «свободы», а для науки нет свободы: закон необходимости, детерминизм — основной закон научного мышления. Вот почему наука не знает «личностей», а знает только «неделимые», «особи» безличных «родов» и «видов». Понятие «личности», так же как понятие «свободы», — вовсе не научное, а религиозное. Чтобы утвердить личность, надо утвердить свободу, преодолеть закон необходимости в его самой крайней точке — в смерти как уничтожении личности. Это и делает христианство — религия абсолютной свободы, Абсолютной Личности.

Из всего, что говорит Горький о религии, одно только верно — что религия «опасна». Но ведь вообще всякая сила опасна: чем больше сила, тем опаснее; религия — величайшая сила — величайшая опасность. Но если от огня бывают пожары, из этого не следует, что надо жить без огня.

### V

Да, говоря о религии, Горький не знает, о чем говорит. Но важно не то, что он знает и чего не знает, а то, чего он хочет и не хочет.

Не хочет религии, потому что хочет любить мир, а всякая религия есть нелюбовь к миру.

Ну, а как же бабушкина религия — любовь к миру, к Богу вместе? «Эта ее бескорыстная любовь к миру обогатила меня, насытив крепкой силой для трудной жизни».

О Бабушке-то он и забыл, а если не забыл, то проклял ее так же, как Дедушка: «старая дура, безумная, безграмотная».

«Две души» написаны по поводу войны — «катастрофы, никогда еще не испытанной миром, потрясающей и разрушающей жизнь Европы», по словам самого Горького. Откуда же катастрофа — от религиозного Востока или от «научного» Запада? Кажется, ясно, что «наука» без религии, полунаука, не только не спасла мир от катастрофы, но, может быть, и была ее главною причиною. Когда человеческий разум утверждает, что он — все и ничего больше нет в человеке, ничего больше не надо, то сам разум становится безумием.

«Он ведь раньше-то больно хорошим был, дедушка наш, — да как выдумал, что нет его умнее, с той поры и озлился и глупым стал».

{313} Каких нечеловеческих ужасов и мерзостей может наделать этот озлившийся и оглупевший, обезумевший разум, мы теперь видим воочию. Это он, Дедушка, маленький, хитрый, хищный «хорек», бьет огромную Бабушку — «от обедни до вечера; побьет — устанет, а отдохнув — опять; и вожжами и всяко». Он бьет, а она молчит, терпит — только жалеет «безумная» полоумного:

«Ах, дедушка, дедушка, малая ты пылинка в Божьем глазу!»

О Бабушке Горький забыл, но вспомнит о ней; ушел от нее, но вернется к ней.

Может быть, не только у России, но и у самого Горького — «две души», и он разрывается, мечется между ними — то к Востоку, то к Западу, то к Бабушке, то к Дедушке. Какую из этих двух душ спасать, какую губить?

Но может быть, не надо губить ни одной; а надо спасти обе, соединить «две души» в одну. Может быть, Россия — не Восток и не Запад, а соединение Востока с Западом.

Чтобы соединить, надо не смешивать, а чтобы не смешивать, надо разделить до конца. Это Горький и делает: разделяет, разрывает две души России в своей собственной душе. И если душа его погибнет от этого разрыва, то недаром: она погибнет, чтобы спасти другие души.

Так, «безбожный», делает он Божье дело. Разрыв двух душ — Запада и Востока, действия от созерцания, земли от неба — неполная, непоследняя, невечная правда. Но нет иных путей к правде вечной, как жертва одной из двух невечных; только надо знать, чем и для чего мы жертвуем. Горький этого еще не знает; может быть, узнает когда-нибудь.

«Святая Русь! Святая Русь!» — затвердили мы кощунственно. — Нет, не святая, а грешная, — сказал Горький так, как еще никто никогда не говорил.

Однажды дедушка засек Алешу до потери сознания. «С тех дней, — вспоминает Горький, — точно мне содрали кожу с сердца, — оно стало невыносимо чутким ко всякой обиде, своей и чужой». Вот это сердце с содранною кожею все еще бьется в Горьком.

Однажды «господин в новом мундире», Алешин отчим, бил его больную мать. «Даже сейчас вижу, — вспоминает Горький, — эту подлую, длинную ногу, с ярким кантом вдоль штанины, вижу, как она раскачивается в воздухе и бьет носком в грудь женщины». Алеша схватил нож и ударил отчима. Вот этот нож все еще в душе у Горького: для него не в переносном смысле, а в точном, кровном, кровавом — обида России — обида матери.

Два чувства дивно близки нам,  
В них обретает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам[[103]](#endnote-86).

{314} Но вот для Алеши «отеческий гроб» — «тухлый Дюков пруд, куда дядья зимою бросили отца его в прорубь». Вот какое «отечество» надо полюбить Горькому.

Когда Дедушка бьет Бабушку смертным боем и та молчит, терпит — «мне заказано терпеть», — мы умиляемся:

Край родной долготерпенья,  
Край ты русского народа![[104]](#endnote-87)

«Святая Русь! Святая Русь!» Горький не умиляется. Да будь она проклята, эта «святость», если от нее все наши мерзости!

«Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? И с обновленной уверенностью отвечаю — стоит; ибо это — живучая, подлая правда, она не издохла и по сей день. Это та правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем же и выдрать ее из памяти, из души человека, из всей жизни нашей, тяжкой и позорной». Никто никогда не говорил об этой правде так, как Горький, потому что все говорили со стороны, извне, а он — изнутри.

По-нашему, по Толстому и Достоевскому, — «смирение», «терпение», «неделание», а по Горькому, возмущение, восстание, делание — «страшно верное, страшно русское». И если Россия не только откуда-то пришла, но и куда-то идет, то в этом Горький правее Толстого и Достоевского. В этом Россия грешная святее «святой».

И не нужна ли большая любовь, чтобы любить грешную, чем «святую»? Не нужна ли большая вера, чтобы верить в грешную? Такою любовью любит, такою верою верит Горький.

«Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодовит и жирен пласт всякой скотской дряни, но и тем, что сквозь этот пласт растет доброе… возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой».

Никто никогда не говорил об этой надежде так, как Горький, потому что опять-таки все говорили со стороны, извне, а он — изнутри. Надо самому пройти сквозь тьму России прошлой и настоящей, чтобы так говорить о светлой России будущей.

Да, не в святую, смиренную, рабскую, а в грешную, восстающую, освобождающуюся Россию верит Горький. Знает, что «Святой Руси» нет; верит, что святая Россия будет.

Вот этою-то верою и делает он, «безбожный», Божье дело. Ею-то он и близок нам — ближе Толстого и Достоевского. Тут мы уже не с ними, а с Горьким.

# **{****315}** О мудром жале[\*](#_e27)

Строители «Нового Дома», я хочу сказать вам два слова. Говорю как будто со стороны, не из Дома, а в Дом, но не потому, что я не с вами, а потому, что я человек поколения старшего, годами, — сердце не стареет. Только два слова, — следующие слова будут зависеть уже не от меня, а от того, как Дом ваш построится.

Воля к мысли — вот мои два слова, и надеюсь, вы меня поймете с этих двух слов. Да и те, кто с вами, — я не сомневаюсь, что кое-кто будет с вами, и сейчас уже есть, — те меня тоже поймут.

Воля к мысли — ведь это и есть камень, заложенный в основание Нового Дома, — «камень, пренебреженный зиждущими, но который сделается главою угла»[[105]](#endnote-88). Не оттого ли и рухнул наш Старый Дом, что он был основан не на этом Камне?

Воля к мысли скована сейчас в России такими цепями, каких мир еще не видал. Верно поняли ковавшие цепь, что не сковав мысли, не скуешь и России. Это очень страшно, но не удивительно; удивительнее и, может быть, страшнее то, что воля эта скована и здесь, среди нас — кем? чем? Как бы мы ни ответили на этот вопрос, ясно одно: с волею к мысли борется тайная, темная, но очень упорная и жадная воля к безмыслию. Там, в России, воля эта понятна со стороны сковавших цепь, а отчасти и со стороны скованных: есть же такая мера несчастья, когда лучше не думать, потому что всякая мысль — только лишняя боль. Но ведь здесь, среди нас, бегство от мысли совсем не такое, и объяснить его нельзя ничем, если только не предположить самое страшное — что и здесь и там рука, сковавшая мысль, — одна — видимая там, невидимая здесь…

Но об этом в двух словах не скажешь. Лучше вернемся к более узкой литературной задаче «Нового Дома».

Что такое воля к мысли в литературе? Это воля к оценке, к суду, прежде всего над собой, а потом и над другими, — воля к творческой критике, потому что критика, в своем высшем пределе, не только может, но и должна быть творческой.

Кажется, вы очень верно угадали самую насущную потребность русской литературы, вчерашней, сегодняшней и завтрашней. «Жатвы много, а делателей мало»[[106]](#endnote-89). Мало критиков; и жатва русской литературы осталась несобранной; житницы наши все еще пусты. Это в прошлом, а в настоящем и будущем: русская литература нуждается в критике, как иссохшая земля в дожде.

{316} Десять тысяч «поэтов», и ни одного критика. Что это, хороший знак? Нет, очень плохой. Не потому, разумеется, что поэтическое творчество ниже критики. Может быть, выше; может быть, и ниже. Данте говорит стихами, но ведь и Смердяков «любит стишок». Без критики мы так и не узнаем, сколько в числе десяти тысяч Смердяковых и сколько Данте.

Спор критики с поэзией давний и ненужный спор. Муза критики и муза поэзии — родные сестры. Критика есть оценка, но и сама оценка может быть — нет, должна быть ценностью, это и значит — критика должна быть творчеством, поэзией, так же как поэзия должна быть глубочайшей мыслью о жизни, судом над жизнью — критикой.

Критика — не только суд над прошлым и настоящим, но и предсказание будущего: пророчество. Да, вот вечное, хотя и забытое имя критика — пророк. Имя это наше, русское по преимуществу.

Русская литература извне наименее, а внутри наиболее критическая, потому что наиболее пророческая. От «горестных замет» Пушкина, первого русского критика, через «Философические письма» Чаадаева и гениальную, все еще непонятую «Переписку с друзьями» Гоголя до «Дневника писателя» Достоевского, к Вл. Соловьеву и Розанову — вот критический, пророческий путь русской литературы. Он оборван с бытием России; с ним же будет и восстановлен.

Критика — пророческая мысль — есть жало поэзии. Поэзия без мысли — змея без жала.

И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой[[107]](#endnote-90).

Это мудрое жало нам сейчас нужнее, чем когда-либо. Мы, русская Диаспора, — воплощенная критика России, как бы от нее отошедшая мысль и совесть, суд над Нею, настоящей, и пророчество о Ней, будущей.

Да, мы — это или — ничто.

# **{****317}** Автобиографическая заметка[\*](#_e28)

Мой покойный отец рассказывал мне, что прадед мой Федор Мережки был войсковой старшина на Украине, в городе Глухове. Дед, Иван Федорович, в последних годах XVIII века, в царствование императора Павла I. приехал в Петербург и, в качестве дворянина, поступил младшим чином в Измайловский полк. Тогда-то, вероятно, и переменил он свою малороссийскую фамилию Мережки на русскую — Мережковский. Из Петербурга переведен был в Москву и принимал участие в войне 12‑го года.

Отец мой, Сергей Иванович, родился в 1821 г. в Москве от второй жены Ивана Федоровича, Курбской. Жил в Рогожской части, воспитывался в пансионе г‑жи Либерман. Поступил на казенную службу в 1839 г. Служил сначала у оренбургского губернатора Талызина, потом у обергофмаршала гр. Шувалова помощником столоначальника, а затем столоначальником в придворной конторе. Должность эту занимал и при министре Двора гр. Адлерберге, в течение всего царствования Александра II.

В 1853 г. женился на Варваре Васильевне Чесноковой, дочери управляющего канцелярией петербургского оберполицмейстера.

Я родился 2‑го августа 1865 г. в Петербурге, на Елагином острове, в одном из дворцовых зданий, где наша семья проводила лето на даче. До сих пор я люблю унылые болотистые рощи и пруды елагинского парка, где мы, дети, начитавшись Майн Рида и Купера, играли «в диких». Еще уцелела та сосна, на которой я устроил себе сиденье из дощечек между ветвями, чтобы там, на высоте, сидя, как птица, читать, мечтать и чувствовать себя далеко от людей, вольным, «диким». Помню, как мы забирались в темные подвалы дворца, где на влажных сводах блестели при свете огарка сталактиты, или на плоский зеленый купол того же дворца, откуда видно взморье; помню, как мы катались на лодке, разводили костры на песчаных отмелях Крестовского острова, пекли картофель и опять чувствовали себя «дикими».

Зимою мы жили в старом-престаром, еще петровских времен, Бауеровом доме, на углу Невы и Фонтанки, у Прачечного моста, против Летнего сада: с одной стороны — летний дворец Петра I, с другой — его же домик и древнейший в Петербурге деревянный Троицкий собор. Квартира казенная, огромная, со множеством комнат, жилых и парадных, в двух этажах. {318} Окна на север; комнаты большие, мрачные; обстановка торжественно-чиновничья. Отец не любил, чтобы дети шумели и мешали ему заниматься: мы проходили мимо дверей его кабинета на цыпочках.

Мне теперь кажется, что в нем было много хорошего. Но, угрюмый, ожесточенный тяжелой чиновничьей лямкой времен николаевских, он не сумел устроить семьи. Нас было девять человек: шесть сыновей и три дочери. В детстве жили мы довольно дружно, но затем разошлись, потому что настоящей духовной связи, всегда от отца идущей, между нами не было.

Я был младший из сыновей, и мать меня любила больше всех. Если есть во мне что-нибудь доброе, я этим обязан ей одной.

Когда мне было лет 7 или 8, я едва не умер от дифтерита. Только мать выходила меня.

Часто уезжая в долгие служебные командировки, за границу или на южный берег Крыма, в Ливадию, где тогда жила больная государыня, отец оставлял детей на попечение старой экономки, ревельской немки Амалии Христьяновны. Она была добрая, неумная, запуганная. Я ее не то что любил, а как-то детски жалел. Была у меня и старая няня, которая рассказывала мне русские сказки и жития святых. Помню темный угол с образом, с тихим светом лампадки и никогда не повторявшееся счастье детской молитвы. В церковь ходить я не очень любил: священники в пышных ризах казались мне страшными.

Иногда, по просьбе матери, отец брал меня с собой в Крым, где у нас было именьице по дороге на водопад Учан-Су. Там я впервые почувствовал прелесть южной природы. Помню великолепный дворец в Ореанде, от которого остались теперь одни развалины. Белые мраморные колонны на морской синеве — для меня вечный символ древней Греции.

Я воспитывался в 3‑й классической гимназии. То был конец семидесятых и начало восьмидесятых годов — самое глухое время классицизма: никакого воспитания, только убийственная зубрежка и выправка. Директор — выживший из ума старый немец Лемониус, очень похожий на свою фамилию. Учителя — карьеристы. Никого из них добром помянуть не могу, кроме латинского учителя Кесслера, автора известной грамматики; он тоже добра нам не делал, но, по крайней мере, смотрел на нас глазами добрыми.

С товарищами я мало сходился: был нелюдим и застенчив. Несколько ближе, и то не очень, сошелся с Евг. Соловьевым, впоследствии и публицистом и критиком (теперь уже покойным)[[108]](#endnote-91); но и с ним — не по сходству, а по противоположности: он был скептик, я уже и тогда немного мистик.

Лет 13‑ти начал писать стихи. Помню две первые строчки первого стихотворения:

Сбежали тучи с небосвода,  
И засияла в нем лазурь.

Это было подражание «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина. Тогда же написал первую критическую статью, классное сочинение на «Слово о полку Игореве», за которое учитель русского языка Мохначев поставил мне пятерку. Я чувствовал такую авторскую гордость, которой потом уже никогда не испытывал.

{319} 1‑го марта 1881 года я ходил взад и вперед по нашей столовой в нижнем этаже дома, сочиняя подражание Корану в стихах, когда прибежавшая с улицы прислуга рассказала об оглушительном взрыве, слышанном со стороны Марсова поля и Екатерининского канала через Летний сад. Отец приехал к обеду из дворца весь в слезах, бледный, расстроенный, и объявил о покушении на жизнь государя.

— Вот плоды нигилизма! — говорил кн. — И чего им еще нужно, этим извергам? Такого ангела не пощадили…

Старший брат Константин, студент-естественник (впоследствии известный биолог), ярый «нигилист», начал заступаться за «извергов». Отец закричал, затопал ногами, чуть не проклял сына и тут же выгнал его из дому. Мать умоляла простить, но отец ничего не хотел слышать.

Ссора длилась долго, несколько лет. Мать заболела от горя. Тогда и началась у нее та мучительная болезнь печени, которая свела ее в могилу. Я всегда вспоминаю ее в образе мученицы-заступницы за нас, детей, особенно за двух любимых — за старшего брата и за меня.

В последних классах гимназии я увлекался Мольером и составил из своих товарищей «мольеровский кружок». Ни о какой политике у нас и речи не было, что не помешало мне получить однажды повестку из Третьего отделения. Нас всех пригласили в известное здание у Полицейского моста, допрашивали и ни за что не хотели поверить, чтобы мальчики лет 16 – 17‑ти не занимались «свержением существующего строя». Если меня не арестовали и не выслали — я этим обязан только положению отца. Мать сумела скрыть от него это происшествие.

Я продолжал писать стихи. Отец гордился ими, отдавал их переписывать и показывал знакомым. Кажется, в 1879 г., когда мне было лет 14, он повез меня в Алупку, к 70‑летней старухе гр. Елизавета Ксаверьевне Воронцовой. Я не знал, что имею счастье целовать ту руку, которую полвека назад целовал Пушкин.

В Петербурге в 1880 году, познакомившись у гр. Толстой, вдовы поэта, с Достоевским, отец повез меня и к нему. Помню крошечную квартирку на Колокольной, с низенькими потолками, тесной прихожей, заваленной экземплярами «Братьев Карамазовых», и почти такой же тесный кабинет, где Федор Михайлович сидел за корректурами. Краснея, бледнея и заикаясь, я читал ему свои детские, жалкие стишонки. Он слушал молча, с нетерпеливою досадою. Мы ему, должно быть, помешали.

— Слабо, плохо, никуда не годится, — сказал он наконец. — Чтоб хорошо писать — страдать надо, страдать!

— Нет, пусть уж лучше не пишет, только не страдает! — возразил отец.

Помню прозрачный и пронзительный взор бледно-голубых глаз, когда Достоевский на прощанье пожимал мне руку. Я его больше не видел и потом вскоре узнал, что он умер.

Тогда же познакомился я с С. Я. Надсоном, юнкером Павловского военного училища, и полюбил его, как брата. Он был уже болен наследственной чахоткой. Постоянно говорил о смерти. Мы много спорили с ним о религии. Он отрицал, я утверждал.

{320} Надсон познакомил меня с А. Н. Плещеевым, секретарем «Отечественных записок». Помню мелькающие в дверях соседней комнаты худые, острые плечи, зябко укутанные пледом, похожим на старушечий платок, хриплый, надорванный кашель и неистово рычащий голос М. Е. Салтыкова.

Первое стихотворение я напечатал, кажется, в 1882 году, в «Живописном обозрении» у Шеллера-Михайлова; потом стал печатать в «Отечественных записках».

Окончив гимназию в 1884 году, я поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Университет дал мне немногим больше, чем гимназия. У меня так же не было школы, как не было семьи.

В студенческие годы я очень увлекался позитивной философией — Спенсером, Кентом, Миллем, Дарвином. Но, с детства религиозный, смутно чувствовал ее недостаточность, искал, не находил и безвыходно мучился.

В это время в студенческом историческом обществе (кажется, оно так называлось?) я спорил с В. В. Водовозовым[[109]](#endnote-92), убежденным позитивистом, доказывая ему, что невозможно обосновать миросозерцание, дающее смысл жизни, на «непознаваемом» Спенсера.

А. Н. Плещеев ввел меня в дом А. А. Давыдовой, жены известного музыканта, директора петербургской консерватории. Здесь встречался я с Гончаровым, тогда уже слепым стариком, Майковым, Полонским, а затем, когда основан был А. М. Евреиновой «Северный вестник», — с его ближайшими сотрудниками: В. Г. Короленко, В. М. Гаршиным, Н. К. Михайловским и Г. И. Успенским. Я и сам принимал довольно деятельное участие в журнале: напечатал в нем огромную и неуклюжую драматическую поэму «Сильвио» и едва ли не первую сочувственную статью о Чехове, только что выступившем тогда и почти никем еще не признанном.

Н. К. Михайловский имел на меня большое влияние не только своими сочинениями, которыми я зачитывался, но и своею благородною личностью. Он заказал мне статью «О крестьянине во французской литературе»[[110]](#endnote-93), которой, однако, не принял, потому что она оказалась очень слабою и не в духе журнала. Я ездил в Чудово к Глебу Ивановичу и проговорил с ним всю ночь напролет о том, что тогда занимало меня больше всего — о религиозном смысле жизни. Он доказывал мне, что следует искать его в миросозерцании народном, во «власти земли». Дал мне адреса знатоков народной жизни, сельских учителей и статистиков, советуя побывать у них. В том же году, летом, я ездил по Волге, по Каме, в Уфимскую и Оренбургскую губернии, ходил пешком по деревням, беседовал с крестьянами, собирал и записывал наблюдения. Посетил в Тверской губернии крестьянина Василия Сютаева, основателя религиозного учения, напоминающего толстовство. Л. Н. Толстой незадолго до меня был у Сютаева, и тот мне много о нем рассказывал.

Только что тогда появившаяся рукописная «Исповедь» Толстого произвела на меня впечатление огромное. Я смутно почувствовал, что позитивное народничество для меня еще не полная истина. Но все-таки намеревался по окончании университета «уйти в народ», сделаться сельским учителем. Помню, Н. М. Минский смеялся, дразнил меня и держал пари, что этого не будет. Он, конечно, выиграл.

{321} В «народничестве» моем много было ребяческого, легкомысленного, но все же искреннего, и я рад, что оно *было* в моей жизни и не прошло для меня бесследно.

Почти в это же самое время, под влиянием Достоевского, а также иностранной литературы, Бодлера и Эдгара По, начиналось мое увлечение не декадентством, а символизмом (я и тогда уже понимал их различие). Сборник стихотворений, изданный в самом начале 90‑х годов, я озаглавил «Символы». Кажется, я раньше всех в русской литературе употребил это слово. «Какие символы? Что значит: символы?» — спрашивали меня с недоумением.

По окончании университета я уехал летом на Кавказ, встретился там случайно в Боржоми с З. Н. Гиппиус, очень скоро сделал ей предложение, в ту же зиму, в Тифлисе, женился на ней и вернулся с нею в Петербург.

В дальнейшем буду краток, потому что пишу не воспоминания, а только автобиографическую заметку и не имею ни желания, ни возможности излагать подробнее внутренний ход моего развития, который считаю и доныне еще не законченным.

Весною того же года умерла моя мать. Смерть матери, болезнь жены и некоторые другие тяжелые обстоятельства моей личной жизни были причиной того религиозного переворота, который я пережил. Часто обвиняют меня в «схематичности», «книжности» моих религиозных мыслей. Это неверно или, может быть, происходит от слабости моего литературного дарования.

Могу сказать по совести: все, что я говорю и думаю по вопросам религиозным, идет не от книг, не от чужих мыслей, а от моей собственной жизни, — все это я пережил.

В первом сборнике критических статей «О причинах упадка и о новых течениях русской литературы» я пытался объяснить учение символизма не столько со стороны эстетической, сколько религиозной.

В эти годы я много путешествовал. Долго жил в Италии, в Риме, во Флоренции, а также в Таормине, в Сицилии; побывал в Афинах и в Константинополе. Тогда же издал второй сборник критических статей «Вечные спутники». Переводил античные трагедии.

В 1893 году я начал трилогию «Христос и Антихрист», над которой работал лет 12. «Юлиана Отступника» долго не мог нигде поместить: во всех редакциях мне отказывали. Наконец, напечатал в «Северном вестнике», и то с большим трудом и, так сказать, из милости. Вообще в русской литературе встречали меня недоброжелательно, и недоброжелательство это до сих пор продолжается. Я мог бы справить 25‑летний юбилей критических гонений безжалостных.

Между «Леонардо» и «Петром» я написал «Л. Толстой и Достоевский». Эту работу тоже не мог нигде напечатать. Когда уже отчаялся, приняли ее в «Мире искусства», приюте всех «гонимых и отверженных».

Готовясь к «Петру», ездил для изучения быта сектантов и староверов за Волгу, на Керженец, в г. Семенов и на Светлое озеро, где находится, по преданию, невидимый Китеж-град. Здесь провел ночь на Ивана Купала в лесу, на берегу озера, в беседе с богомольцами и странниками, учителями {322} разных вер, которые сходятся сюда в эту ночь со всей России. Потом узнал, что некоторые из них сохранили обо мне добрую память.

Тогда же, в конце 90‑х годов, открылись религиозно-философские собрания[[111]](#endnote-94). Первая мысль о них принадлежит не мне, а З. Н. Гиппиус. Ею же основан журнал «Новый путь».

Скоро собрания были запрещены Победоносцевым. Я ездил хлопотать за них к покойному митрополиту Антонию. Он отказал, ссылаясь на свою подчиненность светским властям.

В одно из моих посещений лавры на темной лестнице, ступив нечаянно на стеклянную крышу какого-то люка, я провалился, больно ушибся и порезался, — мог бы ушибиться до смерти. Это падение было для меня символическим: я понял, что мой подход к православию добром не кончится.

Летом в 1904 году мы с З. Н. ездили в Ясную Поляну. Толстой принял нас очень ласково. Мы ночевали у него и много беседовали о религиозных вопросах. Он хвалил очерк З. Н. о «Светлом озере». На прощанье, оставшись со мной наедине, сказал, глядя мне прямо в глаза своими добрыми и немного страшными, маленькими, медвежьими, «лесными» глазками, напоминавшими дядю Ерошку:

— А мне говорили, что вы меня не любите. Очень рад, что это не так…

Я тогда уже смутно чувствовал, что в моей книге был не совсем справедлив к нему и что, несмотря на глубочайшие умственные расхождения, Толстой мне все-таки ближе, роднее Достоевского.

То, что я передумал, а главное — *пережил* в революционные годы 1905 – 1906, имело для внутреннего хода моего развития значение решающее. Я понял — опять-таки не отвлеченно, а жизненно — связь православия со старым порядком в России, понял также, что к новому пониманию христианства нельзя иначе подойти, как отрицая оба начала вместе.

После московского восстания мы с женою уехали в Париж. Здесь, в сотрудничестве с Д. В. Философовым, издали на французском языке сборник статей[[112]](#endnote-95), посвященных исследованию религиозного значения русской революции.

Написанная мною в Париже драма «Павел I» тотчас по выходе в свет, в 1908 году, была конфискована[[113]](#endnote-96). Через четыре года меня судили за нее, обвиняя в «дерзостном неуважении к Верховной власти». Оправдали только по счастливой случайности.

Тогда же, при переезде через границу, в Вержболове, рукопись моего романа «Александр I» была у меня отобрана.

# **{****323}** Из писем Д. С. Мережковского[[114]](#footnote-20)

### Я. П. Полонскому

Яков Петрович!

Прежде всего большое Вам спасибо за внимание. Я очень бы охотно прочел Вам мою поэму. Перед Вами я страшно виноват и чувствую это, меня оправдывает только та масса занятий, которыми я подавлен: почти нигде не бываю. Впрочем, как только урву свободный часок, — тотчас же явлюсь к Вам, чтобы услышать Ваше мнение о моей вещи. Еще раз от души благодарю и крепко жму Вашу руку.

Д. Мережковский

*(1890 – 92?)*

### Л. Н. Андрееву

Глубокоуважаемый Леонид Николаевич,

давно уже хотелось мне и Дм. Вл. Философову[[115]](#footnote-21) повидать Вас и поговорить с Вами о многом. Если Вы позволите нам приехать к Вам, мы не преминем воспользоваться этим позволением в день и час, которые Вам угодно будет назначить.

С искренним уважением Д. Мережковский

*14 сентября 1908*

### В. Ф. Комиссаржевской

Глубокоуважаемая Вера Федоровна,

как бы мне хотелось согласиться на Вашу просьбу! Но Вы угадали: я страшно занят и даже еще больше, чем Вы думаете. Я не обладаю даром импровизировать, и для меня даже самая крошечная лекция стоит огромного труда. Вот почему к 3 ноября никак не успею. Но если бы Вы знали, как мне досадно и даже прямо больно Вам отказывать! Ведь я от всей души сочувствую прекрасной идее Вашего утренника, а тут еще Кальдерон, которого я люблю с детства, и его дивная пьеса «Жизнь только сон».

{324} Чувствую, что никто так бы не прочел Вам, как я, потому что никто так не любит этой пиесы. Ведь я сам написал подражание ей — «Сильвио».

А как согласиться, когда не могу я оторваться от лекции о Лермонтове, которую уже обещал шлиссельбуржцам и Красному Кресту? Только ради Бога, не думайте, что я отказываюсь от равнодушия или небрежности. Не дурак же я, чтобы не понять и не сочувствовать Вашей задаче. Позвольте же надеяться мне, что хоть когда-нибудь впоследствии, немного освободившись от лекций, я сумею Вам быть полезным. Очень, очень прошу не сердитесь же на меня и не ставьте на мне креста. Хотелось бы повидать Вас лично и поговорить о многом. Я люблю Театр и надеюсь, что когда-нибудь удостоюсь чести быть Вами игранным.

Может быть, удастся придти на представление или репетицию Кальдерона.

Еще раз простите и не забывайте меня.

Искренно преданный Вам Д. Мережковский

*Октябрь 1908*

### В. Я. Брюсову

Дорогой и глубокоуважаемый Валерий Яковлевич,

спасибо за Ваше милое письмо и за то, что вспомнили обо мне. Но, увы, приехать в Москву я никак не могу, потому что дня через два еду на Ривьеру (не то Сан-Ремо, не то Канн). З. Н. больна своей обычной болезнью груди, да и я очень устал и не совсем здоров. Но эта причина внешняя, а внутренняя та, что всякие поминальные торжества мне надоели невыразимо, а Чеховские особенно. Русская интеллигенция вообще любит возиться со всякими покойниками, как с писаными торбами. Чехов вырос в исполина, равного Пушкину, Л. Толстому, а Комиссаржевской кто-то написал на венке: «Благословенна ты в женах». Согласитесь, что это безобразие. А еще кто-то: «Белому Ландышу русской сцены!»

По поводу Чехова я мог бы сейчас только ругаться. Но мудрее безмолвствовать, «шуму волн кочующих внимая», что я и намерен сделать.

К тому же я весь погружен в «Александра I» и декабристов. Журналы «Галатея» и «Утехи Мельпомены» мне любопытнее всех Чеховых. Кстати, с Чехова пошел в русской литературе дурной вкус, дурной запах, который кончился Арцыбашевым, Куприным и проч. Но всего этого публике сказать нельзя.

Я уверен, впрочем, что Ваши воспоминания будут очень интересны и, конечно, язвительные. Но Вы умеете скрывать Вашу язву, а я не умею. А жаль, что мы не увидимся. Ваша «Пляска смерти» в «Аполлоне» мне очень понравилась, главным образом, своею простотой и ясностью.

От З. Н. и Д. В. — сердечный привет. Если захотите написать, то адрес Cannes, poste restante; оттуда перешлют, где бы мы ни находились.

Вернемся в начале июня в Петербург на дачу.

Ну, всего хорошего, Ваш Д. Мережковский

*7 марта 1910*

### **{****325}** В. Э. Мейерхольду

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич,

пьеса моя сейчас переписывается в Москве в Художественном театре. Только что получу экземпляр, что, вероятно, будет уже по возвращении моем в Петербург, вышлю Вам. Я возвращаюсь 27 июня, отсюда выезжаю 24‑го. Итак, теперешний мой адрес: Петербург, Сергиевская, 83, кв. 17. Я буду жить на даче, но письма будут мне аккуратно пересылаться из города. Так что пишите, пожалуйста, туда. А. Я. Головину[[116]](#footnote-22) тоже доставлю экземпляр.

Я прочел в газетах очень удивившее меня известие, что Вы окончательно уходите в Малый Театр Суворина. Если это так, то как же Вы будете ставить мою пьесу?[[117]](#footnote-23) Или опять известие ложное? Но тогда почему ж Вы его не опровергли? Суворинский театр такая клоака (простите за откровенное выражение), что не следует, чтобы Ваше доброе имя пачкалось этой грязью.

Объясните мне это недоумение.

Здесь Вл. Ив. Немирович-Данченко, с которым мы ведем переговоры о постановке «Романтиков» в Художественном театре.

Не забывайте нас. Сердечный привет от З. Н.

Искренно преданный Вам Д. Мережковский

*19 июня 1916*, Кисловодск

# **{****332}** Возвращение Мережковского

### I

Двадцатитрехлетний студент историко-филологического факультета Петербургского университета Дмитрий Мережковский дебютировал как литературный критик в народническом «Северном вестнике» (1888, № 11) статьей о Чехове «Старый вопрос по поводу нового таланта». Она посвящена двум сборникам писателя: знаменитому «В сумерках» (1887) и «Рассказам» (1888). Разбор чеховской прозы, изобилующий лестными эпитетами в адрес автора, свидетельствовал о хорошо развитом эстетическом вкусе начинающего критика и бесспорном умении видеть художественные детали целого. «… Ум наш слишком охотно погружается в подробности, — писал Мережковский, — для нас — в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным глазом, таится самая сущность, душа предмета». Как увидим далее, признание это весьма важно для понимания писательской манеры Мережковского.

Вместе с тем было заметно, что статья писана ученической еще рукой, отдавшей дань стандартам журнального рецензирования. Так, с добросовестнейшей последовательностью комментировалась, например, способность Чехова описывать природу, причем сам комментарий сопровождался обязательным «примером». («Вот одно из этих прелестных описаний…») Затем внимание читателя критик останавливал на чеховском эпитете, лирических местах, говорил об умении изображать человеческий характер («остается жалеть, что г. Чехов обрисовал его чересчур эскизными, легкими штрихами…»), о таланте живописать излюбленные положения и т. д. Ряд более или менее удачных наблюдений над рассказами Чехова завершался важным для молодого автора выводом: «Тенденции в собственном смысле в очерках г. Чехова нет». Такой приговор на страницах журнала, еде сотрудничали видные представители литературного народничества, горячо защищавшие идейность творчества, звучал, казалось бы, прямой укоризной. Но вторая часть статьи свидетельствовала о том, что критик смотрит на литературу несколько иначе, нежели позитивисты-народники. Вопрос о тенденциозности искусства — именно тот «старый» вопрос эстетики, вынесенный Мережковским в заголовок статьи. Тенденция, по Мережковскому, имеет «громадное, не только жизненное, но и художественное значение, {333} так как она, несомненно, является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения». Творчество Ювенала, Свифта, Гюго, Барбье, Некрасова и Щедрина — красноречивое тому подтверждение. Возражения критика, однако, направлены против тех, кто заявляет, что «вне тенденции для художника нет спасения» и что «она составляет необходимое условие sine qua non[[118]](#footnote-24) признания художественных произведений ценными и значительными». Подлинные творения искусства, считает Мережковский, подобны живым органическим тканям. Следовательно, проблема не может быть решена формально. Если тенденция есть «органический продукт художественного темперамента», она законна. Но столь же законным следует признать у писателя и органическое отсутствие тенденции. Таков Чехов.

Здесь же следовал ряд мотивировок, с помощью которых автор отстаивал гедонистическую миссию произведений искусства, будь то «тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтическая новелла таких писателей, как г. Чехов». Эти авторы, по мнению критика, сопричастны «общественной пользе», поскольку «увеличивают общую сумму эстетических наслаждений, доступных человечеству».

Заканчивается статья рассуждениями о бессознательном, органическом и непроизвольном характере творческого процесса. «Истинно художественные произведения, — писал Мережковский, — не изобретаются и не делаются, как машины, а растут и развиваются, как живые органические ткани».

Статья[[119]](#footnote-25) не прошла незамеченной и вызвала разноречивые толки. В народническом лагере остались недовольны. С. Каронин (Н. Е. Петропавловский) счел ее «курьезом» и без малейшего на то основания объявил, что автор «презрительно относится ко всякой тенденции». Предвзятое отношение Каронина, кстати, проявилось и по отношению к самому Чехову — сказывалась крепкая народническая закваска: «Интеллигентный слой требует Салтыкова, курские и тамбовские помещики больше склонны к Фету, любители оперетки полюбят г. Чехова…»

А. Н. Плещеев, на первых порах покровительствовавший Мережковскому, писал Чехову после ознакомления с «этюдом» своего юного друга: «Ей-богу, это лучше всего, что говорили о вас рецензенты. Мне кажется, что и вы будете довольны. Это свежо, молодо и крайне симпатично». А название статьи Плещеев объяснял так: «Вопрос о том — приносят ли пользу писатели “бестенденционные”. Ответ, разумеется, утвердительный».

Реакция Чехова на статью о нем была достаточно сложной и в известной мере подготовленной отзывом Плещеева, что видно хотя бы из письма к А. С. Суворину от 3 ноября 1888 года: «Мережковский пишет гладко {334} и молодо, но на каждой странице трусит, делает оговорки и идет на уступки — это признак, что он сам не уяснил себе вопроса». Спустя десять дней тот же упрек повторяется и в письме к Плещееву: «Автор не уяснил себе вопроса и недостаточно убежден».

Так ли?

Но прежде чем ответить, заметим, что объективно статья Мережковского — несмотря на оговорки, естественные у любого дебютанта, взявшегося за решение сложных эстетических проблем, — воспринималась в литературном контексте эпохи как защита Чехова от нападок суровых сторонников «направленчества». Не оценить этого Чехов не мог. Отметим и другое. Писатель почему-то решил, что статья написана студентом-естественником. Быть может, потому, что в ней много говорилось о характере творческого акта, или просто автор озадачил наукообразной лексикой. Как бы то ни было, а Мережковский вызвал писателя на размышления о «научном методе» в искусстве — факт сам по себе отрадный для любого критика.

Что касается непроясненности Мережковским «вопроса» о тенденции, то надо иметь в виду следующее. Молодой филолог на страницах того же «Северного вестника» продолжал разработку волновавшей его проблемы. В статье «Рассказы Вл. Короленко» (1889, № 5), желая быть понятым до конца, Мережковский намеренно заостряет свою мысль. Творчество Короленко, пишет он, опровергает теорию «крайних эстетиков», считавших всякую тенденцию вредной для художественного произведения. Писатель выразил в своих рассказах «идею протеста “униженных”», и эта сознательно выраженная политическая тенденция находится в гармонии с поэтическим темпераментом автора.

Общее содержание статьи о Короленко, впрочем, не укладывается в рамки собственно эстетических проблем. Молодой критик ставит перед собой задачу — проследить, как развивалось и через какие фазы проходило отношение русских писателей к типу «униженных и оскорбленных». Если Достоевский и Некрасов воплощали смирение и безответность своих героев, то Л. Толстой выразил зависть к этому социальному типу с его нравственным здоровьем и внутренней силой. Глеб Успенский дал социологическое обоснование толстовскому (этическому в основе) комплексу. Он первый в русской литературе объяснил превосходство «униженных» перед высшими классами «властью земли», близостью к природе и трудом. И лишь у Короленко «униженные и оскорбленные» выступают как сознательные протестанты против социального бесправия. Герой Короленко не просит, а требует. «В голосе его слышится нота не страха, не унижения и покорности, а чего-то совсем иного». Мережковский называет это «эффектом» Короленко. Новизна и оригинальность этого эффекта состоят в том, что неотразимая нравственная сила протеста находится в трагическом конфликте «с реальным бессилием, ничтожеством и унижением протестующих».

Короленко импонирует Мережковскому своими резко выраженными «чертами национального русского темперамента», которым и объясняются попытки писателя исследовать активные характеры в окружающей действительности. В этом отношении Короленко с его «выстраданным оптимизмом» — {335} антипод Чехова, он единственный здоровый в «траурной современной беллетристике».

Забегая вперед, следует сказать, что так Мережковский никогда больше не писал, то есть, говоря иначе, жгучий вопрос о социальном неравенстве у русских писателей перестал интересовать критика, все чаще склонявшегося в сторону «религиозного эстетизма» (выражение П. Флоренского).

Примечательна и одобрительная обмолвка о здоровье Короленко. Но она кажется почти случайной. Спустя несколько лет современники обратят внимание на любимую фразу Мережковского «здоровье есть пошлость» применительно к поэтам, которые «должны быть больны ex professo»[[120]](#footnote-26). И в данном случае уже неважно, кто должен быть болен, поэт или прозаик: Мережковскому достаточно осудить здоровье как физическое и эстетическое состояние художника. Деталь эта достаточно характерна для понимания эволюции критика.

В пространной работе о Сервантесе Мережковский продолжил свои размышления теоретического характера. На материале романа «Дон Кихот» он выстраивает любопытную, хотя и не бесспорную цепь умозаключений о гармонии интуитивного и рационального в художественном творчестве.

Статья о Сервантесе весьма важна для понимания формирующихся литературно-критических и эстетических взглядов Мережковского. Взятые в контексте эпохи и перспективе индивидуального развития автора, они позволяют увидеть наметившиеся, пусть еще пунктирно, линии разрыва молодого критика с эстетическими канонами народничества. Мережковский выступает как сторонник органического равновесия, единства тенденции и «бессознательного» художественного инстинкта, а в середине 90‑х годов уже вполне открыто будет бороться с крайностями народнической теории, с ее безусловным приматом «идейности» и «гражданственности» над «искусством». Впрочем, Мережковский недолго оставался на позициях этого равновесия, когда «неопрятная эстетика» защитников так называемого чистого искусства отвергалась им столь же решительно, как и гражданский утилитаризм изживающего себя литературного народничества.

Анализируя роман Сервантеса в плане «противоположения идеализма и реализма, романтического и рабочего миросозерцания, интеллигенции и народа», Мережковский исходит из своей излюбленной концепции бессознательного (или органического) характера творческого процесса. Именно эта сторона внутреннего мира художника кажется ему наиболее значительной. В подкрепление собственных наблюдений Мережковский ссылается на авторитет Гете, считавшего, что идеи-матери коренятся в бессознательной жизни поэта. С этой точки зрения оправдывается и методология анализа «Дон Кихота»: снятие поверхностного сюжетного слоя и разбор только одного мотива борьбы идеалистического (Дон Кихот) и реалистического (Санчо Панса) мировоззрений. Чтобы предупредить упреки в субъективности, Мережковский заявляет, что Сервантес изобразил борьбу двух начал не сознательно — ведь в художественном произведении «может быть {336} очень многое, чего не подозревает в нем автор». Так, например, идея протеста свободной личности против самодержавной власти религиозного авторитета, каким являлся у древних греков Зевс, воплотилась у Эсхила в пленительном образе Прометея. Между тем мысль о подобном бунте против бога-громовержца была недоступна не только античному греку, но якобы и самому создателю бессмертной трагедии. Возможно даже, говорит Мережковский, Эсхил стоял на стороне Зевса, но Прометею отданы его «бессознательные симпатии».

Конечно, такой пассаж об Эсхиле выглядит у Мережковского довольно наивно, однако центральная идея статьи предельно ясна. В художественном творении законна только та тенденция, которая органично «вырастает» из совокупности всех его элементов. Иного решения «старого вопроса» Мережковский себе не представлял.

### II

Одной из парадоксальнейших черт творческого облика Мережковского было… отрицание литературного творчества, необходимости художественной литературы как таковой. Уже в начале века он громогласно объявил о неизбежном «конце» русской литературы; позже не раз утверждал, что современная литература в России «оглупила себя, чтобы жить». Странно слышать такое из уст человека, всего себя посвятившего именно литературному делу. Но Мережковский боролся за религиозное (теургическое) искусство, тот «божественный идеализм», без которого, как ему казалось, нет путей в будущее. В качестве трех главных элементов нового искусства критик выдвигал мистику, символику и «расширение художественной впечатлительности».

В начале 90‑х годов Мережковский выступает адептом «субъективной критики», противопоставляя ее критике объективной, «научной», стремящейся «только к холодной, бесстрастной исторической достоверности». Наблюдательный Н. Минский имел все основания назвать субъективную критику Мережковского миссионерской и проповеднической. «Каждая проповедь, как известно, — писал Минский, — должна быть обмотана вокруг какого-нибудь текста. Мережковский избрал текстом для своей “неохристианской” проповеди всю русскую литературу»[[121]](#footnote-27). С методологической точки зрения в этом не было ничего неожиданного. История мировой литературы знает немало способов интерпретации художественного текста, осуществляемой с самых различных идейно-эстетических позиций. Так, если современник Мережковского Г. В. Плеханов стремился найти «социологический эквивалент» литературного явления, то принципы истолкования у Мережковского сводились к тому, чтобы дать литературному, историко-культурному факту религиозное обоснование.

Первой развернутой апробацией субъективно-художественного метода стала лекция Мережковского, прочитанная им в декабре 1892 года в Соляном городке, под названием «О причинах упадка и о новых течениях в {337} современной русской литературе», а также книга очерков о русских и зарубежных писателях «Вечные спутники» (1896). «Метод субъективный есть метод творческий», — провозгласил Мережковский. Апология метода — реакция на неприемлемый для критика «художественный материализм», позитивизм и «утилитарный пошлый реализм» современной литературы. Этому методу Мережковский остался верен до конца дней.

В лекции, которую автор издал в 1893 году отдельной брошюрой, изложена крайне субъективная версия развития русской культуры XIX века. Никакие реверансы Мережковского в адрес чуждых ему явлений («великое и плодотворное движение 60‑х годов») и отдельные остроумные характеристики не могут затемнить основной идеи: в переходную эпоху, схожую с гнилой оттепелью, на смену «пошлому» реализму постепенно приходит религиозно-мистическое чувство, «божественный идеализм».

Очерк Мережковского обозначил начало нового этапа в критическом осмыслении русской классики. То был окончательный разрыв с народническими представлениями о национальном характере и задачах отечественной литературы. Наряду с полемическими обобщениями автор дал серию портретов (Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов, Гаршин и др.), столь же полемичных и неожиданных. Так, «наивным» реалистам Писемскому и Островскому противопоставлены «мистики» Л. Толстой и Достоевский; последний даже назван «народным мистиком». В глубоком мистицизме великих художников видит Мережковский их мировое значение. «До сих пор мы только брали у Европы, ничего ей не возвращая. Теперь мы замечаем признаки нашего влияния на всемирную поэзию. Это первая победа русского духа».

Идеализм и мистика в их специфически национальных одеждах, возвращенные Европе через Толстого и Достоевского, представляются Мережковскому одним из проявлений «великого культурного принципа», неким соединительным звеном между русской и западной цивилизациями. Национальное же своеобразие отечественной литературы выражается в христианстве, излившемся «из самого сердца народа».

Отвергая либеральную народническую критику в лице Скабичевского и Протопопова, Мережковский своеобразно трактует народничество Кольцова и Некрасова. Лучшие страницы этих поэтов, по мнению критика, истинно народны, ибо в них «страшная дума о хлебе неотделима от еще более страшной и великой думы о Боге». Мережковскому дорог не журнальный боец и сатирик Некрасов, чьи политические симпатии послужили поводом к одностороннему толкованию его творчества у современников, но Некрасов-мистик, «вечный поэт», певец красоты. В известной мере автор очерка «О причинах упадка…» предвосхитил будущие споры о Некрасове в русской филологической науке и в сжатом виде изложил свой взгляд, который найдет более полное выражение в книге «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев» (1915).

Концепция субъективного метода формировалась у Мережковского параллельно с рядом религиозно-философских идей, в частности с идеей «нового религиозного сознания» (неохристианства). Романтическая по существу, она нашла полемическое заострение в борьбе Мережковского {338} с позитивистской идеологией и неприемлемым для него «художественным материализмом» писателей-реалистов, а также с «историческим христианством». Как один из членов-учредителей петербургских Религиозно-философских собраний (1901 – 1903) Мережковский вступил в сложный диалог с русской православной церковью. Он ратовал за соединение правды земной с правдой небесной и выдвинул утопическую идею царства «Третьего завета» и «Третьего человечества». Смысл этой универсальной, способной разрешить многие противоречия концепции таков: антиномия «духа» и «плоти» должна найти мистическое воплощение в религии св. Троицы, или, как он выражался, в «Триединстве Божественных Ипостасей». Третий завет означает соединение двух первых: Бога-отца и Бога-сына в «Третьем Шике Духа». Такое грядущее царство Св. Духа (Логоса) наступит, по мысли Мережковского, лишь в апокалиптическом христианстве т. н. «Третьего человечества». Первым человечеством была Атлантида, вторым — Европа. В конце концов, особенно на склоне лет, Мережковский сделал свою пророческую мечту главной темой творчества. Вот в общих чертах суть интеллектуальных поисков этого мыслителя.

А ведь искания эти начались в лоне «позитивного» народничества, в эпоху увлечения Г. Спенсером, о чем можно судить хотя бы по нескольким строчкам из юношеской поэмы «Смерть» (1891):

В неуловимых переходах  
Мы подражаем без труда  
Европе в галстуках и модах,  
И даже в мыслях иногда:  
Боготворим чужое мненье,  
И, в благородном увлеченьи,  
Не отделив от правды ложь,  
Мы верим выводам заране,  
Так в наше время молодежь  
Пленяет Спенсер.

Тень английского философа и социолога, автора «Грядущего рабства», еще мелькнет в творчестве русского писателя, что отчетливо видно при чтении нашумевшей статьи «Грядущий Хам» (1905), однако литературно-эстетические идеалы Мережковского уже довольно далеки от прописных истин позитивизма. Свидетельство тому — отрывок «Мистическое движение нашего века» (1893), в котором вопреки новейшим подходам дается религиозное оправдание культуры. Гете, Нибур, Карлейль становятся союзниками автора, не считающего возможным отождествлять культуру и цивилизацию. В отличие, скажем, от Чехова, Мережковский удручен тем, что в жизнь человека XIX столетия активно вторгается «трезвое настроение лабораторий, научных кабинетов и медицинских клиник». На пороге XX века столь архаическая позиция не могла не быть весьма уязвимой. Вместе с тем пафос обличения буржуазной «бездушной торгово-промышленной цивилизации» сближал Мережковского с передовыми представителями европейской мысли. В XIX веке он видит не только признаки вырождения {339} и варварства. Тревожные раздумья о будущем человечества смягчены в статье напоминаниями о спасительной роли… мистического начала. Мистицизм — едва ли точное слово. Не будем же придираться к словам. Постараемся подойти к творческому наследию Мережковского объективно, без шор. И тогда станет ясно, что тревоги писателя были не напрасными. Достаточно вспомнить все трагедии нашего термоядерного века, чтобы простить Мережковскому его мрачный скептицизм.

И если искать слова для эпитафии на могильном камне Мережковского в Сент-Женевьев-де-Буа, то, быть может, лучшими будут его собственные из книги «Тайна трех» (1925): «Пусть я говорю не так, как надо, и не то, что надо, но я говорю не то, что все».

### III

Эстетические воззрения Мережковского базировались на глубочайшем уважении к классическому искусству. Как всякий образованный европеец, русский писатель почитал своим долгом посетить святые места, но, в отличие от религиозных паломников, поехал не в Иерусалим, а в Италию и Грецию. Впечатления от путешествия нашли выражение в очерке «Акрополь», восторженные пейзажи которого содержат нечто большее, нежели заметки обычного путевого дневника. Искусство итальянского Возрождения в полной мере дает возможность Мережковскому насладиться «редкими цветами человеческого гения». Печать народного гения находит он в резце Донателло, мадоннах Чимабуэ, в пергаментных листках VI века с текстом Вергилия. Вглядываясь в бессмертные творения великих мастеров, Мережковский осознает их глубочайшую связь с «древним эллинским духом». Этот дух — основа истинно прекрасного в творчестве художников всех времен.

Отчасти «Акрополь» напоминает известную книгу И. Тэна «Путешествие по Италии», где изящное описание памятников культуры соединяется с точностью эстетических обобщений. Правда, Мережковский гораздо восторженней. Направляясь из Флоренции в Корфу, он приходит к выводу, что проникнуть в «дух нового человека» невозможно, не побывав в Греции. И вот Афины, первый взгляд на Акрополь и Парфенон. «В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота».

Автор неслучайно называет свой очерк «Акрополь». Название становится символом самых высоких достижений человеческой культуры. Акрополь — вершина, на которой сосредоточены образцы классического искусства. Главная мысль Мережковского: это творчество потому и вечно, что находится в согласии с природой. Так определяется идеал, с которым печально соотносится одичание современного т. н. цивилизованного человечества.

Та же, что и в «Акрополе», мысль о власти «красоты» содержится в литературном портрете А. Н. Майкова. Мережковский почтительно склоняет голову перед поэтом-классиком, жрецом «чистого искусства», идеалистом 40‑х годов, он показывает, что под утонченными покровами античных одеяний в лирике Майкова сокрыты общечеловеческие ценности. Высокая оценка его поэзии почти дословно совпадает с оценкой безымянного {340} рецензента «С.‑Петербургских новостей» (май 1858 года): «После Пушкина никто еще не писал на русском языке такими неподражаемо прекрасными стихами»[[122]](#footnote-28).

Когда-то Ап. Григорьев заметил, что современная литературная критика была равнодушна к Майкову. Ценя «богатство форм» и «техническое мастерство», поэту отказывали в богатстве «внутреннего содержания». Очерк Мережковского продолжает традиции Григорьева в том смысле, что оценка поэзии Майкова опирается прежде всего на глубину внутренних переживаний автора, хотя и далекого от современной действительности, но безупречного по части воссоздания атмосферы античного мира. Замечание Григорьева относительно «объективности созерцания» в лирике Майкова, не чуждой при этом особой страстности, получает развитие в следующем фрагменте журнального варианта очерка. Мережковский пишет: «Как убедить толпу, что холод лучших стихотворений Майкова происходит вовсе не от недостатка чувства, а от некоторой его особенности, от высоты и спокойствия художественного созерцания, что этот холод должен не менее отрадно и возвышенно действовать на сердце человека, чем бурный пыл и огонь более страстных поэтов?.. Но ведь многие стихотворения не только Майкова, а даже Гете холодны, как лед. В этом их красота, их обаяние. Это холод высочайших горных вершин, покрытых вечными снегами, далеких от земли, близких к небу»[[123]](#footnote-29).

На первый взгляд, очерк Мережковского вполне укладывается в рамки сложившихся журнальных традиций: немного биографии, перекличка с предшественниками, изысканность литературного комментария. Между тем основная часть очерка отведена размышлениям о том, чему Майков как художник отдал предпочтение — языческой (античной) нравственности или христианской идее. Казалось бы, антологические стихи Майкова, полные «изящного материализма», весь строй поэтических приемов и утонченность художественных форм должны вызвать безусловную симпатию критика. Однако приговор оказывается неожиданным. Не в том слабость Майкова, считает Мережковский, что он в своем творчестве был односторонним поэтом, преимущественно певцом Эллады и Рима, а в том, что не сумел проникнуть в «мистический дух христианства», оставшись «бессознательным язычником».

Такой угол зрения иначе чем откровенно тенденциозным не назовешь. Для русской культуры антитеза «язычество — христианство», взятая Мережковским у Ф. Ницше, не являлась органичной. Тем не менее критик взял ее за основу своей статьи о Пушкине. Ее присутствие заметно также в известном исследовании о Толстом и Достоевском.

Оба писателя принадлежат к числу наиболее любимых «вечных спутников» Мережковского, оба как бы представляют собой две стороны одной медали. «Тайновидец плоти» и «тайновидец духа» сопоставлены и противопоставлены таким образом, чтобы в конечном счете приобщить читателя к излюбленной идее синтеза, понимаемого отвлеченно-мистически. Религиозное {341} созерцание плоти у Толстого — тезис. Религиозное созерцание духа у Достоевского — антитезис. Их всемирная гармония возможна, и Мережковский полагал, что она будет более осознанная, чем у Пушкина, потому что более религиозная. Мало того, «слияние» Толстого с Достоевским виделось критику в «мистической точке», именуемой «недрами пола». Вот в самых общих чертах зерно «субъективного метода», с помощью которого Мережковский стремился осознать в диалектическом контрапункте исполинские фигуры русских классиков.

Юношеский этюд о романе «Преступление и наказание» — первое прикосновение к сложному, противоречивому миру Достоевского. В отличие от своих более поздних работ Мережковский здесь ничего не навязывает, не выстраивает жестких схем и не эпатирует, он пока еще остается в сфере собственно филологических наблюдений о поэтике романа. Эти наблюдения важны; в той или иной степени они будут затем подхвачены, развиты другими исследователями. Так, задолго до Вяч. Иванова[[124]](#footnote-30) Мережковский высказал мысль о трагическом пафосе романной структуры «Преступления и наказания»: «Роман Достоевского — не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий». Наблюдение, которое может быть отнесено к специфике и других романов писателя.

Те, кто станут потом специализироваться «по Достоевскому», с благодарностью отметят в статье Мережковского мысль о «слиянии» автора с героем, об элементе рока и «преступном опыте души» в сюжете романа, смешении реального и фантастического в повествовании — перечень интереснейших наблюдений и догадок можно продолжить. Он означает, что в науке о Достоевском слово Мережковского было не последним.

Есть и еще один аспект — идеологический, а вернее, социально-политический, делающий «Преступление и наказание» актуальной книгой XX столетия. Мережковский пишет: «Что выше — счастье людей или выполнение законов, предписываемых нашею совестью? Можно ли в частных случаях нарушить нравственные правила для достижения общего блага? Как бороться со злом и насилием — только идеями или тоже насилием? — в этих вопросах боль и тоска нашего времени, и они составляют главную ось романов Достоевского». Теперь мы знаем, что XX век не ответил на поставленные с помощью Достоевского вопросы о социальном насилии, хотя уже сама их постановка явилась важным фазисом нравственного прогресса.

В дальнейшем Мережковский неоднократно будет обращаться к личности Достоевского и его художественным образам. Помимо уже упоминавшегося выше исследования, укажем на статью «Пророк русской революции», которую автор назвал однажды «религиозной до фанатизма»[[125]](#footnote-31). Статья появилась к 25‑летию со дня смерти писателя, в разгар первой русской революции. Из названия вполне ясно, что проблемы, волнующие автора, имеют внелитературный характер.

{342} Нечто подобное происходит у Мережковского с Л. Толстым: от вопросов чисто эстетических он все чаще переходил к вопросам религиозно-общественным, этическим, возникавшим в связи с громадностью интеллектуального диапазона писателя. Правда, Мережковский никогда не забывал, что прежде всего Толстой — великий художник слова. И все-таки в оценке Толстого нет того безусловного пиетета, который чувствуется в работах о Достоевском. Отношение к Толстому было сложным, меняющимся. В 1893 году Мережковский радостно восклицал: «Слава Богу — он есть у нас!» В статье о Пушкине Толстой объявлен «слепым титаном», а в исследовании «Л. Толстой и Достоевский» по его адресу уже раздались тяжелые обвинения нравственного порядка. В 1901 году, готовя доклад на тему «Русская церковь и общество», Мережковский писал В. Брюсову: «В докладе есть не только полемика, но любовь, и глубочайшее благоговение перед Л. Толстым»[[126]](#footnote-32).

Акт отлучения Толстого от церкви вызвал у Мережковского чувство негодования, хотя «отпадение» великого писателя от христианства он признал правильным и даже гордился, что многие страницы исследования, «написанные еще до определения Синода, посвящены были доказательству этой истины». В статье «Лев Толстой и церковь» (1903) Мережковский обращался к церковникам от имени буржуазно-либеральной интеллигенции: «… если вы отлучили от церкви Л. Толстого, то отлучите и нас всех, потому что мы с ним…»[[127]](#footnote-33)

Через пять лет, когда отмечалась 80‑я годовщина со дня рождения писателя, газета «Речь» устами Мережковского провозгласила, что «праздник Толстого — праздник русской революции».

Юбилейная статья о Толстом — не что иное, как утверждение концепции самодовлеющего толстовского солипсизма. Все герои писателя, по Мережковскому, — это «он сам», «зверобожеское “я” поглощает все, что “не я” и что хочет быть иным». Толстой противопоставлен Шекспиру, «знающему тайну иной, чужой, отдельной… личности». Тут, конечно, критиком высказана полуправда о Толстом, ибо если его реализм всего лишь «тайновидение плоти», хотя бы и стремящееся к «тайнам духа», то это скорее похоже на откровенный натурализм.

На смерть Толстого Мережковский откликнулся рядом речей. Одни чем-то напоминают молитву, другие, как «Зеленая палочка» в газетном варианте, заканчиваются молитвой. Это прощание с гением трогательно.

Отныне «великий язычник» канонизирован и как художник и как авторитетный союзник Мережковского в борьбе с «историческим христианством»[[128]](#footnote-34). И лишь мимоходом говорит он, что Толстой есть «воплощенное {343} угрызение социальной совести» (в статье «Поденщик Христов», 1916).

Читая Мережковского-критика, всегда помнишь о Мережковском-писателе хотя и со скромным, но все-таки именно художническим дарованием. Так, прочерчивая линии преемственности в русской литературе, Мережковский нередко прибегает к образным сравнениям. Исходным поэтическим символом становится у него ницшеанская метафорическая оппозиция Аполлон — Дионис. Применительно к отечественной литературе метафора развернута и трансформирована так. Пушкин есть воплощение аполлоновского начала, «дневное светило». Лермонтов — светило «ночное». Достоевский — «темный радий», Толстой — «слепой титан», Гоголь — «чудовище», Тургенев — «певец вечной женственности», вообще «слабый, жидкий, текучий». Однако слабости Тургенева не мешают критику любить его так же, как Пушкина, Достоевского или Гоголя; он — равный среди равных. Страницы, посвященные ему в первой большой критической брошюре «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», привлекательны стремлением увидеть Тургенева как писателя глубоко национального. Художник-импрессионист, «волшебник слова», неподражаемый поэт русской природы, Тургенев дорог Мережковскому тем, что «рядом с Фетом, Тютчевым, Полонским, Майковым он продолжал дело Пушкина, он раздвигал пределы нашего русского понимания красоты, завоевал целые области еще неведомой чувствительности, открыл новые звуки, новые стороны русского языка».

В речи на Тургеневском вечере 19 февраля 1909 г. Мережковский с присущей ему проницательностью высветил новые черты творческого облика любимого писателя. Теперь он считает необходимым подчеркнуть прочную связь Тургенева с Западной Европой, видит в нем «гения меры и, следовательно, гения культуры». Значение Тургенева, по мысли Мережковского, стало особенно понятным после поражения революции 1905 года, в которой было слишком много «русской чрезмерности» и крайне мало «европейской меры», то есть тургеневского начала. В перспективе неизбежных социально-политических потрясений Тургенев кажется Мережковскому явлением символическим в судьбе России: «гений меры» — спасительный противовес всякого рода экстремистским тенденциям, столы опасным в переходный исторический период. Мысль, высказанная критиком на заре XX века, не потеряла своей глубины и сегодня: «Гордыня реакционная, которая противополагает Россию Европе в самодержавии, православии, народности, и обратная, но не менее страшная гордыня революционная, которая отрицает религиозную культуру народа, его живую историю, живую {344} плоть, хочет все смести, разрушить, чтобы строить сызнова на голом месте, — вот две грозящие нам погибели. От этих-то двух погибелей и спасает нас религиозное смирение Тургенева перед святыней европейской культуры».

Образ Тургенева, «поэта вечной женственности», Мережковский воскрешает в 1915 году, противопоставляя «вечную любовь», «тайную линию женственности» брутальности разрушительного мужского начала. Вражда народов, втянутых в пучину империалистической войны, должна быть смягчена гуманностью культуры. Культура против насилия — таков в конечном итоге смысл статьи Мережковского.

Ранний очерк «Памяти Тургенева» (1893) существенно дополняет наши представления о том, как начиналась тургеневская тема в творчестве критика. Быть может, самое главное в нем — мысль о народности Тургенева и том неоценимом вкладе, который был внесен им в дело освобождения русского крестьянина. К сожалению, этот мотив не получил дальнейшего развития в критических работах Мережковского.

В какие бы споры с классиками ни вступал автор «Вечных спутников», он всегда оставлял за читателем право не соглашаться с его выводами (часто весьма тенденциозными), порой прямо провоцировал на интеллектуальный поединок. Старшее поколение литераторов относилось к Мережковскому с некоторой предубежденностью, литературная молодежь видела в нем преобразователя русской критики с новым типом «культурно-критического сознания». Хочется вспомнить и слова В. Брюсова, сказанные о Мережковском: он ставит вопросы, а не повторяет старые ответы.

### IV

Вопросы, волновавшие Мережковского, имели преимущественно культурологический характер и ставились, как правило, на материале русской литературы, декларативно отрицаемой. Творчество некоторых писателей-современников давало импульс к религиозно-мистическим откровениям, многие из них звучали неожиданно. Революция 1905 года обострила внимание Мережковского к политической проблематике. Под влиянием Достоевского в работах Мережковского возникает страшный образ родины, «больной России» с температурой 40 градусов. «Кажется иногда, что в России нет вовсе революции, а есть только бунт — январский, декабрьский, чугуевский, холерный, пугачевский, разинский — вечный бунт вечных рабов».

Особый интерес имеет у Мережковского варьируемая на все лады тема интеллигенции в ее историко-литературном преломлении. Идею Струве о «химическом соединении» интеллигенции с народом Мережковский конкретизировал в неославянофильском духе, полагая, что эта связь должна осуществляться через сектантов. Отсюда романтическая, характерная для некоторых символистов, идеализация сектантства, внимание к истории раскола, тот художественно-публицистический национализм, который был присущ всему русскому модернизму начала века.

Проблема единения интеллигенции с народом встает перед Мережковским и в религиозно-мистическом ракурсе: как соединить правду о небе с правдой о земле, созерцание с действием? По мнению критика, эти вопросы {345} мучали «типичнейшего русского интеллигента» Глеба Успенского. Душевная болезнь писателя, выразившаяся в раздвоении личности на «Глеба» и «Иваныча», символична. Она знаменует разлад в душе современного человека. Разлад необходимо преодолеть.

В статье «Иваныч и Глеб» (1909) Мережковский обращается к известному очерку Успенского «Власть земли», где писателем разгадывается одна «половина загадки» — о Микуле Селяниновиче. Кто же такой Святогор? — спрашивает Мережковский и дает ответ на вторую половину, ибо «вся тайна — не в одной из половин, а в соотношении обеих». Святогор — народный интеллигент, не знающий правды о земле, он олицетворенное «христианство до крещения Руси… созерцаемое сквозь первобытную языческую правду Микулы Селяниновича, — власть неба, созерцаемая сквозь власть земли».

Былинная антитеза прочно скрепляется с трагической судьбой самого Успенского. «И вечное состязание Святогора с Микулою повторяется в состязании Глеба с Иванычем».

Правда о земле, прокламируемая Мережковским, насквозь утопична, отвлеченна, никак не связана с концепцией революционного преобразования действительности. Вероятно, чувствуя это, он осторожно замечает: «В русской интеллигенции, как и в русском народе, правда Глеба может соединиться с правдой Иваныча». В период первой русской революции, сетовал Мережковский, «крестьянство ищет земли, только земли, как будто окончательно забыв о небе и отчаявшись в правде небесной». Почему же? На этот вопрос прямого ответа Мережковский не дает.

В обстановке нарастающего революционного подъема мысль о связи интеллигенции с народом становится едва ли не центральной темой публицистики Мережковского. В его «неонароднических» проповедях с новой силой зазвучали аргументы против материализма и позитивизма. В статье «Интеллигенция и народ» (1908) он прямо заявил, что отказ от «материалистического миропонимания» считает важнейшим признаком «роста спасения, воскресения интеллигенции»[[129]](#footnote-35).

Иначе на эти проблемы смотрели Чехов и Горький, поэтому неудивительно, что их расхождения с Мережковским носили в основном мировоззренческий характер. Скажем, Чехову Мережковский не прощает безразличия к религии («религиозный индифферентизм»), в Горьком ему претят социал-демократические привязанности. «Люди разных мечтаний» — так можно было сказать о всех троих словами из очерка «Брат человеческий».

Вместе с Д. Философовым критик обосновал концепцию «чеховщины» в русском обществе. Вот ее суть. Бороться надо не с интеллигенцией, а с интеллигентщиной, которая есть смердящий труп, не с Чеховым, а с чеховщиной. Вскоре после смерти А. С. Суворина Мережковский опубликовал в «Русском слове» статью «Суворин и Чехов» (1914), получившую скандальный резонанс.

Надо отдать должное автору статьи — он первый поставил вопрос о {346} сложных взаимоотношениях Чехова с Сувориным. Но как часто с ним бывало прежде, острая тема получила одностороннее, гипертрофированное решение.

Мережковский далеко не так прост и прямолинеен, как может показаться с первого взгляда. Статья о Суворине и Чехове начинается доверительно, почти интимно: «Умер любимый».

Любимый — это Чехов.

А Суворин, напротив, ненавистен, он злой гений, демон писателя, «черт», связавшийся с «младенцем», «леший», воплощение обывательщины 90‑х годов. Что же связывало младенца Чехова с лешим Сувориным? — спрашивает Мережковский. И называет эту дружбу не случайной, внешней, а «внутренней, необходимой, метафизической».

Центральный тезис статьи: «Чехов — оправдание Суворина»[[130]](#footnote-36).

Написав это, Мережковский фантазирует от имени «лешего»: «Пусть я плох… но вот и лучший из вас тоже со мной. Разделите-ка нас, попробуйте!»

Потом, подмигнув революционному народничеству 70‑х годов, делает вывод: «Ошибка Чехова — ошибка 90‑х годов — отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина».

По Мережковскому, Чехов погиб в «русских потемках», подобно малютке-сыну из баллады Гете «Лесной царь». Строфы этой баллады как лейтмотив или аккомпанемент проходят через всю статью критика. Младенец погибает в руках отца, скачущего на коне сквозь ночной лес, оттого что страшный царь заворожил его своим гипнотическим взором.

Лесной царь, леший — это Суворин.

Приговор Чехову в статье Мережковского звучал безжалостно и, в сущности, смыкался с теми пессимистическими характеристиками, которые давались молодому писателю либерально-народнической критикой в середине 80‑х годов.

Еще резче, непримиримее отношение к Горькому. Здесь Мережковский всегда последователен в отрицании, хотя оценки отдельных произведений писателя порой весьма восторженны.

В статьях «Горький и Достоевский» (1913) и «Не святая Русь» (1916) видим парадоксальную попытку втиснуть автора в прокрустово ложе излюбленных умозрительных антитез. Так, Мережковский приходит к выводу, что в образе бабушки Акулины Ивановны из повести «Детство» Горький воплотил… «дионисовское» начало, в образе деда Каширина — «аполлоновское». Верный методу раздвоений, Мережковский анализирует «Детство» как книгу о путях развития родины: от России старой к России новой. Лик бабушки — это лик старой, «святой Руси», лик дедушки — Россия новая, {347} будущая. Сочувственный отзыв на «одну из вечных русских книг», отзыв, немало удививший Горького, во многом объясняется тем, что автор рассматривается как человек, бессознательно ищущий религиозного сознания, а вся повесть в целом как произведение «богоискательское».

В сущности, на эту же тему и статья, посвященная полемике Горького с московским Художественным театром по поводу инсценировки «Бесов». Что есть вера? Что есть религиозная общественность? В чем смысл «богоискательства»? И наконец, следует ли играть политически тенденциозный роман на лучшей в России сцене? — вот вопросы, поставленные критиком. На последний вопрос Мережковский — в отличие от Горького — ответил утвердительно, ибо «все вообще попытки преодолеть Достоевского вне религии — покушение с негодными средствами». А средства Горького — политические.

Как известно, с горьковской точкой зрения не согласились многие видные деятели русской культуры. Пожалуй, наиболее точно несогласие мотивировал А. И. Куприн, указав на социал-демократическую ангажированность и тенденциозность Горького. Были и другие объяснения, достаточно убедительные.

Мережковский тоже вступился за Достоевского, но постарался сделать это с максимальной объективностью. Да, признавал он, автор «Бесов» есть «метафизическая сила русской реакции», и хорошо, что Горький с этой силой борется. Достоевщина должна быть преодолена. Чтобы преодолеть, нужно стоять на той же почве, что и писатель, — на почве религиозной. Между тем Горький на нее «не становится, а потому не только не побеждает врага, но даже не встречается с ним, идет не против, а мимо».

На страницах «Биржевых ведомостей» Мережковский уточнил позицию, сделав упрек в адрес театра, сыгравшего Достоевского чуть ли не в чеховской манере, «в то время как творчество Достоевского не только реально, но и символично». Если спектакль «реалистическая арифметика», то роман «Бесы» — «высшая математика». И далее Мережковский сказал: «Обвиняя Достоевского в отрицании революции, Горький рассуждает эмпирически, не замечая совершенно, что Достоевский делает это, стоя на почве религиозной. Горький неправильно подошел к вопросу и, конечно, ничего не отстоял, а ведь Горький имеет правду, которою мог бы преодолеть ложь Достоевского, — я говорю о вере Максима Горького в освобождение России»[[131]](#footnote-37).

Лучшие произведения современников вызывали у Мережковского живой отклик и мучительно-радостные, полные тревог и надежд раздумья о судьбе России. В этом отношении очевидна его близость А. Блоку, В. Розанову — «русскому Ницше». Литературный портрет Розанова лишен апологетики, более того — он антикомплиментарен, местами резок. Розанов выглядит как один из персонажей Достоевского, юродивый и циничный одновременно. В основе статьи — стремление докопаться до подлинного Розанова, сорвать все личины и маски с этого своеобразного писателя.

{348} Статья о Л. Андрееве «В обезьяньих лапах» (1908), напротив, являет собой образец тенденциозного прочтения. Противоречивое творчество писателя получило у Мережковского религиозно-мистическое истолкование. Желчные филиппики против Андреева были вызваны, по существу, тем, что автор затрагивал в своих произведениях социальные темы и некоторые из них решал в антиклерикальном духе. Известный рассказ «Жизнь Василия Фивейского», это страстное богоборческое произведение, взволновавшее многих писателей-современников, не могло, конечно, нравиться Мережковскому. Для критика герой рассказа просто «глуп», Андреев же — «не художник». Прокомментировав «К звездам», «Савву» и «Жизнь человека», Мережковский делал вывод о художественной фальши Андреева[[132]](#footnote-38).

Особого разговора заслуживает Мережковский в его отношении к русскому символизму. Генетическая связь писателя с новой литературной школой, зачинателем которой он по праву считается, требует дополнительного изучения и неоднозначных оценок. Статья «Балаган и трагедия» (1910) отчасти проливает свет на то, как сложны и нетривиальны были взгляды участвовавших в этом споре сторон. Фельетон, направленный против А. Блока и Вяч. Иванова, видится в современной культурологической ретроспективе прежде всего как жест стареющего мэтра, раздраженного обнаруженными в младосимволизме проблесками демократических мотивов, неизбежных (в частности, у Блока) после революции 1905 года. Метафорический язык, казавшийся Блоку всего лишь иллюстрацией — в стиле Бедекера — к наблюдениям Вяч. Иванова, критик беспощадно вышучивает, заведомо отвергает саму возможность общения с читателями на таком уровне. Но если иронию Мережковского, спровоцированную поэтическим косноязычием «теургов», еще можно понять, то истолкование общественного значения творчества символистов следует признать неубедительным. Не случайно Блок назвал эту статью «клеветнической» и защищал право художника «сопоставлять себя со своей родиной». Больно задетый за живое, поэт направил автору фельетона «несколько резких писем». В ответе Блоку 24 ноября 1910 г. Мережковский принес извинения, объясняя пафос «*глупостью сердца*». Вместе с тем он корректировал свою позицию и не отказывался от главного: «Я Вас оскорбил *нечаянно*, сам того не желая, от недостатка *личного* внимания, *личной* любви к Вам. Общественной вины моей я перед Вами не понимаю и сейчас. Но если Вы ее мне разъясните, то я готов заранее согласиться с Вами. В чем я Вас обвинял печатно, то скажу Вам и с глазу на глаз в этом письме».

Вывод Мережковского звучал более чем странно: Блок изменил «тому святому, абсолютному (не символическому, а воплощаемому), что было {349} в русской революции». Мережковский настаивал — и это характерно для литературных нравов того времени — на том, что *лично* ничего не имел против Блока. «Ведь житейски, и литературно, и религиозно, и всячески мы бесконечно друг другу чужды. Но я в Вас высоко ценю именно это чуждое, подлинное»[[133]](#footnote-39).

Что касается общей оценки декадентства на раннем этапе формирования, то здесь Мережковский был прав: символисты действительно подбирали ключи к сокровищницам русской классики и, развенчав «самодовольный» позитивизм, заставили общество «прислушаться к религиозным вопросам». Не трудно догадаться, что Мережковский при этом имел в виду себя и ближайшее окружение символистов старшего поколения.

Религиозные мечты Мережковского накануне Октябрьской революции не стали менее интенсивными. Скорее, наоборот. Первая мировая война прибавила им новой энергии, заставила вплотную соединить проблемы религии с политическими страстями времени. Как уже было сказано выше, на первый план в творчестве Мережковского и близких к нему литераторов выдвинулась тема России, ее исторических судеб. В стремлении понять ход исторического развития Мережковский обращается к фигуре П. Я. Чаадаева.

Впервые этот образ появляется в статье «Революция и религия» (1907), но еще как эскиз, как набросок будущего портрета. Перед нами возникает трагическая фигура религиозного революционера и «основателя нашей философии истории». Комментируя первое «Философическое письмо», Мережковский прибегает, как в свое время Герцен, к образному выражению. Если Герцен сравнивает «Письмо» Чаадаева с выстрелом в темную ночь, то Мережковский говорит так: «Оно произвело действие камня, брошенного в стоячую воду».

Спустя восемь лет, в 1915 году, критик посвятил Чаадаеву специальный очерк, где биографическая часть органично сочеталась с историко-философской. Предмет анализа — все то же «Философическое письмо», которое читал Пушкин и смысл которого, как считает Мережковский, остался неразгаданным. Отгадка предлагается следующая. Поскольку Россия восприняла христианство из рук «падшей» Византии, это поставило ее вне европейской цивилизации, отделило от римско-католической церкви. Зависимость русской церкви от самодержавия сделалась источником «всех наших рабств», тогда как свобода римско-католической церкви стала источником «всех гражданских свобод». Отсюда — скептический взгляд Чаадаева на русскую историю. Мережковский утверждает, что «Письмо» является политическим выводом со скрытой религиозной посылкой: «Сомнение показано, а вера скрыта».

Мечтавший о «Третьей России» и ее соединении с «Третьей Европой» Мережковский очень точно определяет позитивное значение сочинения Чаадаева: «Не проклятие и гибель России, а покаяние и спасение — таков настоящий смысл “Письма” и всех вообще писаний Чаадаева. Это глас Предтечи, глас вопиющего в пустыне…»

{350} Тема Чаадаева будет обозначена и в историческом романе «14 декабря» (1918). Заключенный в каземат Петропавловской крепости декабрист Муравьев-Апостол мысленно спорит с другом: «Нет, Чаадаев не прав: Россия не белый лист бумаги, — на ней уже написано: Царство Зверя. Страшен царь-Зверь, но, может быть, еще страшнее Зверь-народ». В конце романа героя осеняет прозрение: «Россию спасет Мать».

Что-то розановское (или соловьевское) слышится в том, как с помощью образа, восходящего к идее «женственного» начала в мировой культуре, автор пытается примирить свои религиозно-мистические антиномии, вложенные в уста приговоренного к смерти декабриста.

### \* \* \*

Субъективной критике Мережковского рано или поздно должна была быть поставлена преграда, и она возникла в России в виде новых литературоведческих школ. Молодые филологи с энтузиазмом откликнулись на призыв француза Г. Лансона создавать не идеи, а методы. Сегодня, по прошествии многих десятилетий, мы вправе спросить себя, что же оказалось исторически более продуктивным. Но не станем спешить с ответом, ведь объективная оценка критического наследия Мережковского еще впереди.

Оказавшись в эмиграции, он продолжал писать и думать о России, о русской литературе, несмотря на то что последний этап его творческой биографии был в основном отмечен привязанностью к иным темам. Рано или поздно наш читатель сможет увидеть противоречивую и талантливую фигуру Мережковского в полный рост.

*Сергей Поварцов*

# **{****326}** Комментарии

Настоящее издание является первым в послеоктябрьское время сборником избранных литературно-критических статей Д. С. Мережковского. В основу его легли произведения, включенные автором в 24‑томное собрание сочинений (М.: изд. И. Д. Сытина, 1914), а также в книги «Было и будет. Дневник 1910 – 1914» (Пг., 1915) и «От войны к революции. Дневник 1914 – 1917» (Пг., 1917). Ряд статей печатается по первым и единственным журнальным публикациям.

**Акрополь****[\*](#_t01)**

Впервые в книге Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы». СПб., 1897.

1. Из отрывка «Жрец» (1848, 1858), включенного А. Н. Майковым в стихотворный цикл «Века и народы». [↑](#endnote-ref-2)
2. «День гнева, этот день обратит мир в пепел» *(лат.)* — начало католического песнопения, исполняемого в храме во время отпевания умерших.

   **Старый вопрос по поводу нового таланта****[\*](#_t02)**

   Впервые в журнале «Северный вестник». 1888. № 11. Печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-3)
3. Море (греч.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-2)
4. Имеется в виду статья английского философа Г. Спенсера «Происхождение и назначение музыки» (1857). [↑](#endnote-ref-4)
5. Строки из элегии Е. А. Баратынского «На смерть Гете» (1832). [↑](#endnote-ref-5)
6. Неточная цитата. В трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы» Председатель говорит: «Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю». [↑](#endnote-ref-6)
7. Из стихотворения Я. П. Полонского «В прилив». [↑](#endnote-ref-7)
8. «Возмездие» (1853) — сборник гражданской лирики В. Гюго. [↑](#endnote-ref-8)
9. Непременного (лат.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-3)
10. Отрывок из баллады Ф. Шиллера «Граф Габсбургский» (1803) в переводе В. А. Жуковского.

    **Флобер****[\*](#_t03)**

    Впервые в журнале «Северный вестник». 1888. № 12. Под названием «Флобер в своих письмах». [↑](#endnote-ref-9)
11. Стихотворение А. С. Пушкина «Под небом голубым страны своей родной» (1826).

    {327} **Рассказы Вл. Короленко****[\*](#_t04)**

    Впервые в журнале «Северный вестник». 1889. № 5. Печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-10)
12. «Бувар и Пекюше» (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-4)
13. Предводитель племени у якутов. [↑](#endnote-ref-11)
14. Параллель (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-5)
15. Неведомую землю (лат.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-6)
16. В твоем Ничто я надеюсь найти Все (нем.). «Фауст», ч. II. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-7)
17. Фруг Семен Григорьевич (1860 – 1916) — русский поэт.

    **Сервантес****[\*](#_t05)**

    Впервые в журнале «Северный вестник». 1889. № 8, 9. Под названием «Дон Кихот и Санчо Панса». [↑](#endnote-ref-12)
18. Мориски *(исп.)* — часть мавританского населения, оставшаяся после вытеснения мавров из Испании и насильственно крещенная. [↑](#endnote-ref-13)
19. Аверроэс — так на латыни звучит имя арабского философа и врача Ибн Рушда (1126 – 1198). Жил в Андалузии.

    **Достоевский****[\*](#_t06)**

    Впервые в журнале «Русское обозрение». 1890. Т. II, март. Под названием «О “Преступлении и наказании” Достоевского». В преамбуле к журнальному тексту своего критического этюда Мережковский писал: «Разбор всех произведений Достоевского — громадный и страшно трудный критический подвиг, принадлежащий более или менее отдаленному будущему. Предлагаемый очерк не более как простые, по возможности искренние, заметки о впечатлениях читателя». Датировано: 24 декабря 1889. [↑](#endnote-ref-14)
20. Пляски смерти (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-8)
21. Строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Пророк» (1841).

    **Гончаров****[\*](#_t07)**

    Впервые в журнале «Труд». 1890. Т. VIII, № 24. Датировано: 15 декабря 1890. [↑](#endnote-ref-15)
22. «Красное и черное» (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-9)
23. Где только не гнездится добродетель? (фр.) — *Ред*. [↑](#footnote-ref-10)
24. В журнальном варианте статья делилась на три части: 1. Гомер русской помещичьей жизни; 2. Два типа; 3. Поэзия прошлого. «Обломовщина». Мережковский подчеркивал «отсутствие тенденции» в романах писателя и «строгое эпическое спокойствие», ставящее его «выше борьбы всех литературных партий». «Время оценки давно уже наступило, а сделано в этом отношении чрезвычайно мало. Термин “обломовщина” популярен, но всем ли ясно, что под ним кроется? Ведь “Обломов” только часть великой художественной системы, созданной Гончаровым». [↑](#endnote-ref-16)
25. Первое Послание к Коринфянам святого апостола Павла. XIII, 2 – 3.

    **Майков****[\*](#_t08)**

    Впервые в журнале «Труд». 1891. Т. IX, № 4. [↑](#endnote-ref-17)
26. Отрывок из стихотворения «Я. П. Полонскому» (1887). [↑](#endnote-ref-18)
27. Стихотворение «На берегах Нормандии» (1858). [↑](#endnote-ref-19)
28. Из стихотворения «На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой…» (1840). [↑](#endnote-ref-20)
29. Республики (лат.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-11)
30. «Апостолы» или «Святой Павел» (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-12)
31. Последняя строка из стихотворения «Розы» (1852). [↑](#endnote-ref-21)
32. Отрывок из стихотворения «Сидели старцы Илиона…» (1869).

    {328} **Из книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»****[\*](#_t09)**

    Впервые отдельным изданием в 1893 г. Печатается по тексту XVIII тома собрания сочинений Д. С. Мережковского. [↑](#endnote-ref-22)
33. Строфа из стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1856). [↑](#endnote-ref-23)
34. Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828). [↑](#endnote-ref-24)
35. Отрывок из стихотворения Н. А. Некрасова «Тишина» (1857). [↑](#endnote-ref-25)
36. Отрывок из стихотворения Н. А. Некрасова «Рыцарь на час» (1862). [↑](#endnote-ref-26)
37. В произведениях одного из совершеннейших классиков русской прозы Д. В. Григоровича, которые по дивной гармонии и законченности можно сравнить разве только с «Записками охотника» Тургенева, ясно видно, как в своих первоначальных источниках народническое течение неразрывно связано с культом и обоготворением красоты, с благоговением к эстетическим традициям Пушкина, с утонченной европейской образованностью и неподражаемым изяществом формы. — *Примеч. Д. Мережк*. [↑](#footnote-ref-13)
38. Герой греческой мифологии, черпающий силы от соприкосновения с матерью-землей. [↑](#endnote-ref-27)
39. Имеется в виду статья Н. К. Михайловского «Герой безвременья» (1891). [↑](#endnote-ref-28)
40. Книга пророка Исайи. XXIX, 13. [↑](#endnote-ref-29)
41. Евангелие от Матфея. XIII, 31 – 32.

    **Мистическое движение нашего века****[\*](#_t10)**

    Впервые в журнале «Труд». 1893. Т. XVIII, № 4. Печатается по тексту этого издания. [↑](#endnote-ref-30)
42. Соборной площади (итал.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-14)
43. Нибур Бартольд Георг (1776 – 1831) — немецкий историк античности, автор «Римской истории». [↑](#endnote-ref-31)
44. Может быть (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-15)
45. «Жизнь Иисуса» (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-16)
46. Проповедник-индепендент — принадлежащий к одной из ветвей протестантской церкви. [↑](#endnote-ref-32)
47. Тиндаль Джон (1820 – 1893) — английский физик, автор трудов по акустике и диамагнетизму.

    **Памяти Тургенева****[\*](#_t11)**

    Впервые в «Театральной газете». СПб., 1893. № 8, 22 августа. Печатается по этому изданию.

    **О свободе слова****[\*](#_t12)**

    Впервые в журнале «Новый путь». 1904. № 10. Печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-33)
48. Святополк-Мирский Петр Дмитриевич, князь (1857 – 1914) — с августа 1904 по январь 1905 министр внутренних дел России. [↑](#endnote-ref-34)
49. Мещерский Владимир Петрович, князь (1839 – 1914) — публицист и писатель, издавал реакционную газету «Гражданин». [↑](#endnote-ref-35)
50. Грингмут Владимир Андреевич (1851 – 1907) — публицист, с 1896 г. редактор монархической газеты «Московские ведомости». Организатор черносотенного «Союза русского народа» в Москве.

    **В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве)****[\*](#_t13)**

    Впервые в журнале «Русская мысль». 1908. № 1. [↑](#endnote-ref-36)
51. Полонез Козловского на слова Г. Р. Державина. Написан в 1791 г. по случаю взятия Измаила. [↑](#endnote-ref-37)
52. Стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Русский язык» (1882). [↑](#endnote-ref-38)
53. Строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «Осенний вечер» (1830). [↑](#endnote-ref-39)
54. Ежегодные религиозные торжества в Древней Греции в честь богини земледелия Деметры. [↑](#endnote-ref-40)
55. Победоносцев Константин Петрович (1827 – 1907) — русский государственный деятель, в 1880 – 1905 гг. оберпрокурор Синода.

    {329} **Асфодели и ромашка****[\*](#_t14)**

    Впервые в газете «Речь». 1908. № 71, 23 марта.

    Асфодель *(греч.)* — декоративное растение из семейства лилейных, растет на юге. [↑](#endnote-ref-41)
56. Поэма Адама Мицкевича (1834). [↑](#endnote-ref-42)
57. Строки из стихотворения С. М. Городецкого «Русь» (1907). [↑](#endnote-ref-43)
58. Фрагменты из стихотворения К. Д. Бальмонта «Пляска двух» в сборнике «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные». СПб., 1909. [↑](#endnote-ref-44)
59. Эллис — псевдоним Кобылинского Льва Львовича (1879 – 1947), поэта-символиста, критика, сотрудника журнала «Весы». [↑](#endnote-ref-45)
60. Строфа из стихотворения В. Я. Брюсова «Поэту» (1907).

    **Лев Толстой и революция****[\*](#_t15)**

    Впервые в газете «Речь». 1908. № 205, 28 августа. Под названием «Лев Толстой». [↑](#endnote-ref-46)
61. Послание к Римлянам святого апостола Павла. XII, 19.

    **Зимние радуги****[\*](#_t16)**

    Впервые в газете «Речь». 1908. № 314, 21 декабря. Под названием «Петербургу быть пусту». [↑](#endnote-ref-47)
62. Строфа из «Сатиры IX на состояние сего света. К солнцу» (1738) А. Д. Кантемира. [↑](#endnote-ref-48)
63. Ефремов Петр Александрович (1830 – 1908) — библиограф и литературовед, издатель сочинений русских классиков.

    **Иваныч и Глеб****[\*](#_t17)**

    Впервые в газете «Речь». 1909. № 188, 12 июля; № 279, 11 октября; № 286, 18 октября. [↑](#endnote-ref-49)
64. Журнал «Минувшие годы». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-17)
65. Из стихотворения Н. А. Некрасова «Рыцарь на час» (1862). [↑](#endnote-ref-50)
66. Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» (1830). [↑](#endnote-ref-51)
67. Евангелие от Марка. V, 13.

    **Брат человеческий****[\*](#_t18)**

    Впервые в газете «Русское слово». 1910. № 13, 17 января. Печатается по тексту: «Чеховский юбилейный сборник». М., 1910. [↑](#endnote-ref-52)
68. «Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888). [↑](#endnote-ref-53)
69. Урусов Александр Иванович (1848 – 1900) — адвокат и театральный критик. Переписывался с Чеховым. [↑](#endnote-ref-54)
70. «Северный вестник». 1889. № 3. [↑](#endnote-ref-55)
71. Вейнберг Петр Исаевич (1830 – 1908) — русский поэт и переводчик. [↑](#endnote-ref-56)
72. Плеве Вячеслав Константинович (1846 – 1904) — министр внутренних дел, шеф отдельного корпуса жандармов в 1902 – 1904 гг. Убит террористом.

    **Балаган и трагедия****[\*](#_t19)**

    Впервые в газете «Русское слово». 1910. № 211, 14 сентября. Печатается по тексту этого издания. О размолвке Блока с автором статьи «Балаган и трагедия» см. в обстоятельном исследовании З. Г. Минц «А. Блок в полемике с Мережковскими». В отличие от своего оппонента, поэт был более рефлективен и самокритичен: «Как видно из его полемики с Мережковским в 1910‑х гг. и записей личного характера, Блок какой-то стороной своего “я” {330} (хоть и не самой внутренней и “тайной”) верил в бóльшую последовательность упрощающего, но верного себе “прогрессизма” Мережковского в сравнении с его собственными, “лирическими” и меняющимися взглядами» (Наследие Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник, IV. Тарту, 1981. С. 213). [↑](#endnote-ref-57)
73. «Аполлон». 1910. № 8. [↑](#endnote-ref-58)
74. Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа».

    **Зеленая палочка****[\*](#_t20)**

    Впервые в газете «Речь». 1910. № 319, 20 ноября. Под шапкой «В религиозно-философском обществе (речь Д. С. Мережковского)».

    **Две России****[\*](#_t21)**

    Печатается по тексту сборника «Было и будет. Дневник 1910 – 1914». Пг., 1915. [↑](#endnote-ref-59)
75. Толстой Федор Иванович, «американец», князь (1782 – 1846) — двоюродный дядя Л. Толстого. [↑](#endnote-ref-60)
76. Бергсон Анри (1859 – 1941) — французский философ-интуитивист. [↑](#endnote-ref-61)
77. Счастливые народы не имеют истории (фр.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-18)
78. Сютаев Василий Кириллович (1820; — 1892) — крестьянин Тверской губернии, непротивленец. Как основатель религиозно-нравственного учения оказал влияние на Толстого. [↑](#endnote-ref-62)
79. Раевский Иван Иванович (1835 – 1891) — помещик Тульской и Рязанской губерний, друг Толстого.

    **Розанов****[\*](#_t22)**

    Впервые в газете «Русское слово». 1913. № 125, 1 июня. [↑](#endnote-ref-63)
80. Крижанич Юрий (1617 – 1683) — хорватский писатель и лингвист, католический миссионер. Жил в России, отбывал ссылку в Тобольске. [↑](#endnote-ref-64)
81. Нерон (37 – 68 н. э.) — римский император, прославившийся своей жестокостью. [↑](#endnote-ref-65)
82. Гелиогабал, или Элагабал (204 – 222) — римский император с 218 по 222 г. н. э. [↑](#endnote-ref-66)
83. «Приемы общественной борьбы» Розанова были осуждены советом Религиозно-философского общества, членом которого он состоял. См. «Записки С.‑Петербургского Религиозно-философского общества. Вып. IV. Доклад совета и прения по вопросу об отношении об‑ва к деятельности В. В. Розанова». СПб., 1914.

    **Горький и Достоевский****[\*](#_t23)**

    Впервые в газете «Русское слово». 1913. № 286, 12 декабря. [↑](#endnote-ref-67)
84. Мережковский имеет в виду полемику вокруг статей А. М. Горького «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”», напечатанных в газете «Русское слово» (сентябрь — октябрь 1913). [↑](#endnote-ref-68)
85. Статья А. М. Горького «Заметки о мещанстве», содержащая, по выражению автора, критику «социальной педагогики» Л. Толстого и Достоевского. [↑](#endnote-ref-69)
86. Неточная цитата. На вопрос Пепла, есть ли Бог, Лука отвечает: «Коли веришь — есть, не веришь — нет… Во что веришь, то и есть» («На дне», действие второе).

    **Суворин и Чехов****[\*](#_t24)**

    Впервые в газете «Русское слово». 1914. № 17, 22 января. [↑](#endnote-ref-70)
87. Баллада Гете в переводе В. А. Жуковского. [↑](#endnote-ref-71)
88. Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Герой» (1830).

    {331} **Чаадаев****[\*](#_t25)**

    Печатается по тексту сборника «От войны к революции. Дневник 1914 – 1917». Пг., 1917. [↑](#endnote-ref-72)
89. А. И. Герцен. Былое и думы. Часть IV, глава XXX. [↑](#endnote-ref-73)
90. Строка из стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826). [↑](#endnote-ref-74)
91. Строфа из стихотворения Д. Давыдова «Современная песня» (1836). «Dominus vobiscum!» *(лат.)* — «Господь с вами!» [↑](#endnote-ref-75)
92. Это любимое Я (нем.). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-19)
93. Строка из стихотворения А. С. Пушкина «К портрету Чаадаева» (1818 – 1820). [↑](#endnote-ref-76)
94. Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Чаадаеву» (1821). [↑](#endnote-ref-77)
95. Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829). [↑](#endnote-ref-78)
96. Строка из стихотворения А. С. Пушкина «К Чаадаеву» (1818). [↑](#endnote-ref-79)
97. Строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «Итак, опять увиделся я с вами» (1849). [↑](#endnote-ref-80)
98. Печерин Владимир Сергеевич (1807 – 1885) — русский поэт и философ, автор «Замогильных записок». В 1836 году покинул Россию и принял католичество. [↑](#endnote-ref-81)
99. Строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Тучи» (1840). [↑](#endnote-ref-82)
100. Строки из стихотворения Д. С. Мережковского «Дети ночи» (1896).

     **Не святая Русь (религия Горького)****[\*](#_t26)**

     Впервые в газете «Русское слово». 1916. № 210, 11 сентября. [↑](#endnote-ref-83)
101. Имеется в виду статья Д. Философова «Конец Горького» («Русская мысль». 1907. № 4). [↑](#endnote-ref-84)
102. Учение Заратустры — мифического создателя и реформатора религии в Древней Персии. [↑](#endnote-ref-85)
103. Начало чернового наброска А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-86)
104. Строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья» (1855).

     **О мудром жале****[\*](#_t27)**

     Впервые в эмигрантском журнале «Новый Дом». Париж, 1926. № 2. Под шапкой «Письма в Новый Дом». Первое письмо. Печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-87)
105. Евангелие от Матфея. XXI, 42. [↑](#endnote-ref-88)
106. Евангелие от Матфея. IX, 37. [↑](#endnote-ref-89)
107. Строка из стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826).

     **Автобиографическая заметка****[\*](#_t28)**

     Впервые в газете «Русское слово». 1913. № 65, 19 марта. [↑](#endnote-ref-90)
108. Соловьев Евгений Андреевич (1867 – 1905) — русский критик, историк литературы. Выступал под псевдонимом «Андреевич». [↑](#endnote-ref-91)
109. Водовозов Василий Васильевич (1864 – 1933) — русский публицист, юрист и экономист. [↑](#endnote-ref-92)
110. Очерк «Крестьянин во французской литературе», посвященный творчеству О. Бальзака и Ж. Мишле, был напечатан в журнале «Труд». 1894. Т. XXIII, № 7.; 1895. Т. XXVII, № 9. [↑](#endnote-ref-93)
111. Ошибка автора. Религиозно-философские собрания открылись в Петербурге 29 ноября 1901 г. [↑](#endnote-ref-94)
112. «Le Tsar et la Revolution». Paris, 1907. [↑](#endnote-ref-95)
113. Пьеса «Павел I» впервые опубликована в журнале «Русская мысль». 1908. № 2. В том же году вышла отдельным изданием в Петербурге и под названием «Смерть Павла I» в Берлине. [↑](#endnote-ref-96)
114. Письма Д. С. Мережковского публикуются впервые, по рукописям, хранящимся в ЦГАЛИ. [↑](#footnote-ref-20)
115. Дмитрий Владимирович Философов (1872 – 1940) — русский литературный критик и публицист, ближайший друг Мережковского. [↑](#footnote-ref-21)
116. Головин Александр Яковлевич (1963 – 1930) — русский театральный художник и живописец. Работал с Мейерхольдом. [↑](#footnote-ref-22)
117. Пьесу Мережковского «Романтики», посвященную молодому Бакунину, Мейерхольд поставил в Александринском театре в октябре 1916 г. Сообщение об уходе Мейерхольда в театр Суворина оказалось ложным. [↑](#footnote-ref-23)
118. Непременного *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-24)
119. Против публикации статьи в «Северном вестнике» высказался критик М. Протопопов. Однако редакция посчитала возможным напечатать ее со следующим примечанием: «Статья г. Мережковского, расходясь с мнениями некоторых из наших сотрудников лишь в подробностях эстетических воззрений на искусство, в основных своих принципах настолько приближается к этим мнениям, что мы сочли возможным дать ей место на страницах “Северного вестника”». [↑](#footnote-ref-25)
120. П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890 – 1902. М.; Л.: «Academia», 1933. С. 221. Ex professo (лат.) — по своей профессии. [↑](#footnote-ref-26)
121. Н. Минский. На общественные темы. Изд. 2‑е. СПб., 1909. С. 206. [↑](#footnote-ref-27)
122. См.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 г. Л.: «Наука», 1977. С. 109. [↑](#footnote-ref-28)
123. Труд. 1891. Т. IX, № 4. С. 367. [↑](#footnote-ref-29)
124. Как известно, Вяч. Иванов ввел в употребление термин «роман-трагедия Достоевского». [↑](#footnote-ref-30)
125. Письмо Д. Мережковского к Брюсову от 2 февраля 1906 г. // Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. Ф. 386. К. 94. Ед. хр. 44. [↑](#footnote-ref-31)
126. ОР ГБЛ. Ф. 386. К. 94. Ед. хр. 43. [↑](#footnote-ref-32)
127. В 1910 году епископ саратовский Гермоген потребовал отлучения от церкви ряда современных русских писателей, в их числе и Мережковского. [↑](#footnote-ref-33)
128. Следует, впрочем, сделать одну оговорку, и весьма существенную, дабы завершить толстовскую тему в творчестве Мережковского. Кровопролития гражданской войны побудили его вновь обратиться к образу великого русского писателя, что он и сделал в статье «Л. Толстой и большевизм» (1921). Близость «дикого» Толстого к большевикам, разоряющим страну, видится критику «в эстетике и метафизике». Мережковский скорбит по поводу разрушений, когда умирает «старая плоть России», и делает вывод если не о моральной ответственности Толстого за эти разрушения, то по крайней мере о его индифферентизме. По логике Мережковского, Толстой оказывается чуть ли не равнодушным к социальному насилию: «“Не вари козленка в молоке матери” (Законодательство Моисея). Никто никогда не ел с таким вкусом, как большевики, этого проклятого варева. Но ведь и мы козленка едим, только варим иначе. Толстой вообще не ест “убоины”, ему безразлично, как она сварена. Вопрос о мере насилья для него не существенен. Во всяком случае, мерою нравственной мы не отделим его от большевиков и не привлечем к себе» (сборник «Царство Антихриста». Мюнхен, 1922. С. 191). [↑](#footnote-ref-34)
129. Речь. 1908. 16 ноября. [↑](#footnote-ref-35)
130. Авторы статьи «А. С. Суворин: портрет на фоне газеты» (Вопросы литературы. 1977. № 2) И. Соловьева и В. Шитова берут этот тезис напрокат безо всякой ссылки на первоисточник, когда пишут о Суворине: «… Чехов — находка, оправдание его жизни…» Но развитие мысли Мережковского представляется нам удачным, конечная формулировка, объясняющая любовь Суворина к Чехову, убедительной: «Суворин ставил на Чехова не как на карту, а как на сына. Сына потому и ждут, что он должен сделать непосильное отцу». [↑](#footnote-ref-36)
131. Биржевые ведомости (вечерний выпуск). 1913. 8 октября. [↑](#footnote-ref-37)
132. Совсем иная оценка творчества Л. Андреева дана Мережковским в статье «Сошествие в ад» (1908). См. также интервью Мережковского корреспонденту «Биржевых ведомостей» осенью 1913 года. «Андреева я считаю не только талантливым писателем, но и очень театральным человеком, и, когда в литературный комитет поступает его пьеса, я всегда стою за то, что его произведения нужно принимать, даже не читая, т. к. Л. Андреев сам за себя отвечает» (С. Фрид. У Д. С. Мережковского // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). 1913. 12 октября). О «большом стихийном таланте» писателя критик говорил в связи с постановкой пьесы Андреева «Профессор Сторицын» (1912). [↑](#footnote-ref-38)
133. ЦГАЛИ. Ф. 55. Оп. 2. Ед. хр. 46. [↑](#footnote-ref-39)