

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

ТВОРЧЕСТВО И КРИТИКА

СТАТЬИ КРИТИЧЕСКИЕ

1908-1922



IMWERDENVERLAG
MÜNCHEN 2007

Оглавление

Творчество и критика.....	3
СОЧИНИТЕЛЬСТВО И ТВОРЧЕСТВО.....	6
Талантливое сочинительство.....	6
Великий Пан.....	11
Алексей Толстой 2-й.....	25
Алексей Ремизов.....	30
МЕРТВОЕ И ЖИВОЕ.....	46
Мертвое мастерство.....	46
В. Розанов.....	83
ПОЭТЫ „ДЕСЯТЫХ ГОДОВ“.....	99
Поэты „десятых годов“.....	99
„Мистерия“ или „Буфф“?.....	132

Печатается по изданию:

Иванов-Разумник. Творчество и критика. Петербург, «Колос». 1922
14-я Государств, типогр. Пят. Социалистич., 14. Р. Ц. № 816. Тир. 2000

© ImWerden, 2007 Некоммерческое электронное издание
<http://imwerden.de>

Над электронным изданием работали:
сканирование, распознавание текста и вычитка - Primus,
вычитка и верстка - Андрей Никитин-Перенский

Творчество и критика

Часто приходится слышать, что вопросы психологии творчества — то самое шеллингианское «Абсолютное», в котором, по язвительным словам Гегеля, все кошки серы... Не буду спорить с этим: да, психология творчества — пока еще темная область; но напрасно думать, что она темна только для теоретически изучающих ее. Полно, так-ли? Не еще ли темнее она для самого «творящего», для художника?

Когда я вчитываюсь в любое из выдающихся произведений литературы, то мне всегда припоминается одно место из «Горе от ума». Помните слова Софьи про Молчалина и ответ Фамусова: «шел в комнату, попал в другую... — Попал или хотел попасть?» — Ну так вот, мне думается, что всякий большой художник совершенно произвольно всегда «падает в другую комнату», пройдя через ту, в которой был намерен остановиться... Софья сказала неправду: Молчалины попадают — и в жизни и в литературе — именно в ту комнату, в которую идут: возьмите всю умеренно-аккуратную, среднюю, рядовую беллетристику, публицистику, поэзию — какое умение попадать в заранее намеченную цель! И возьмите истинного художника — какое подчас страстное желание ограничить себя определенными рамками, и какое бессилие, какое неумение сказать только то, что было сознательно задумано!

Яркий пример этого я сейчас приведу, а пока замечу, кстати, вот что: если все это так, то отсюда выясняется и задача критики. Что для нее важнее определить: куда художник «попал» или куда он «хотел попасть»? Конечно, важно и то и другое, и нельзя пройти мимо вопроса, что хотел сказать художник в своем произведении; но бесконечно важнее другая задача критики — определить не то, что хотел сказать художник, а то, что он сказал и высказал, быть может, сам того не подозревая, не сознавая.

Темная область — психология творчества; но, во всяком случае, в ней твердо установлен один существенный факт: в процессе всякого художественного творчества сознательное я часто вверяет себя руководству подсознательных элементов. Я даже так скажу: быть может, чем больше влияние этих подсознательных элементов, тем больше художественная и всякая иная значимость произведения. Не подумайте, что я собираюсь воскресить старую романтическую теорию поэтического «экстаза», «вдохновения», при котором художник сразу начисто пишет под диктовку свыше и не в праве переменить ни одного слова в написанном, иначе-де это будет «мертвая рефлексия». Конечно, нет. «Творчество» состоит далеко не в одном бряцании рассеянной рукой по лире, но и в мучительном труде воплощения образов в слово: «и слово плоть бысть»... вспомните черновые тетради Пушкина. Все это так. Но вот яркий пример объяснит мою мысль: Толстой. Толстой, беспощадно марающий и десятки раз переделывающий свои произведения, с удивлением признает в своем творчестве власть этих произвольных, подсознательных элементов. Письма, дневник, заметки Толстого шестидесятых-семидесятых годов — что за материал для понимания «творчества»! Напомню его удивительное письмо к Страхову (26 апр. 1876 г.), в разгар работы над «Анной Карениной». Толстой пишет: «...каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того

сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения... Меня занимало это последнее время. Одно из очевиднейших доказательств этого было для меня самоубийство Вронского...; этого никогда со мною так ясно не бывало. Глава о том, как Вронский принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять — и совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо»...

Вы видите: Толстой — «шел в комнату, попал в другую». Весь этот эпизод бесконечно ценен, крайне характерен, но все-таки это сравнительно мелочь, деталь произведения. Возьмите шире: примените ко всему роману то, что автор говорит об одном эпизоде; возьмите глубже: отнесите к философской сущности произведения то, что автор говорит о его фабуле — и вы увидите, что всякий большой художник не может не «попасть в другую комнату», иногда сознавая, иногда не сознавая этого. Думал-ли Пушкин о глубоком философском смысле своего «Евгения Онегина»? Всегда ли сознавал Достоевский, до каких глубин он доходил? Но лучший пример — опять-таки Толстой: он не только не сознавал, он даже отрицал глубочайший философский и религиозный смысл двух своих романов — «Войны и Мира» и «Анны Карениной». Как понимал Толстой эту свою грандиозную эпопею? Он считал, что эти романы отвечают только на вопрос «как жить?» и обходят молчанием вопрос «зачем жить?»; он считал, что, потеряв в сороковых годах веру в Бога, а в пятидесятых — веру в человечество, он остался совершенно без руля и без ветрил и беспомощно повис в пространстве, как гроб Магомета; тогда то и были написаны «Война и Мир» и «Анна Каренина». Неужели же это так? Неужели два великих произведения мировой литературы написаны в период духовной и идейной беспомощности автора? Одно из двух: или литература, в таком случае, есть действительно пустая забава, детская побрякушка, «грациозная ненужность», по выражению самого же Толстого последних лет; или Толстой ошибался, считая себя в эпоху «Войны и Мира» и «Анны Карениной» совершенно лишенным всяких запросов о цели бытия. К счастью для нас и для него, он ошибался и в том и в другом случае: «шел в комнату, попал в другую»... Цельная и глубокая философия, яркая религия жизни видна на каждой странице этих романов, совершенно независимо от воли и намерения их автора. Он «хотел сказать» в них только то, «что для меня было единой истиной, — пишет он: — что надо жить так, чтобы самому с семьей было как можно лучше...» Только это он «хотел сказать»; а надо ли напоминать, что действительно «сказал» он этими романами! И не прав-ли я: какое неумение, какое бессилие сказать только то, что было задумано! Великий художник (да и всякий истинный художник) бьет всегда мимо цели и дальше цели; пусть это парадокс, но в этом парадоксе — истина: в нем неизбежное свойство всякого истинного творчества.

Возвращаюсь снова к критике и ее задачам. Повторяю, главная задача критика — определить, куда «попал» художник, а вовсе не куда он «хотел попасть». Конечно, и с литературными Молчалиными бывает, что они попадают, с позволения сказать, пальцем в небо; но и в таком случае, раз критика почему-либо занялась этим явлением, — ее главная задача остается прежней: указать, куда метил автор, и вскрыть, куда он попал. Пусть окажется, что бесталанный автор — простите за вульгарность — «целил в ворону, а попал в корову», или наоборот, — задачей критики и является показать это. Но это только черная работа, неизбежная для подневольного критика: кому охота по доброй воле раскапывать задний двор литературы? Иногда эта работа необходима, но работа эта отрицательного характера. Критик отдыхает и дышит полной грудью, обращаясь к истинному творчеству; но и тут задача по существу не меняется: надо вскрыть не что хотел сказать, а что сказал художник в своем произведении, что сказалось в его целом. Всякая бывает критика — эстетическая, психологическая, общественная, социологическая, этическая; и каждая из них необ-

ходима в процессе работы критика. Есть произведения, к которым достаточно приложить только один из этих критериев; но попробуйте ограничиться эстетической или психологической критикой, изучая «Короля Лира» или «Фауста»! Вот почему философская, в широком смысле, критика только одна может считаться достаточно общей точкой зрения. Определить «пафос», определить «философию», чаще всего бессознательную, художника и его произведения, определить, что им «сказалось», а не «говорилось» — вот, повторяю, главная задача критики; вне ее — критика либо «грациозная ненужность» (есть и такая), либо только накопление материалов для будущего здания философской критики. Опять напомним слова Толстого, из того же письма: «нужны люди, — говорит он, — которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства»... А для этого критика должна вскрыть внутренний смысл художественного произведения, должна разобраться в тех бессознательных или подсознательных элементах творчества, которые иногда дают окраску всему творчеству художника.

Итак, скажете вы, критик всегда, подобно Гамлету, должен «вести подкоп аршином глубже» художника? Глубже «Войны и мира», глубже «Братьев Карамазовых»? О, конечно, нет — иначе критика была бы невозможна. Но задача критики — осознать неосознанное художником и вскрыть тот «подкоп», которым шел художник, ту подсознательную почву, на которой он строил. Когда Толстой писал и печатал «Анну Каренину», а бесчисленные фельетонисты-критики *à qui mieux mieux* истолковывали смысл его произведения, то Толстой иронически отозвался о них: «ils en savent plus long que moi». Конечно, все дело в таланте критика; но знаете-ли что? Мне думается, что в этой фразе Толстого ярко сформулирована вся задача критики: критика всегда должна *savoir plus long*, чем самый гениальный художник. Творческая интуиция художника подсознательна; критический анализ выявляет ее, ясно видит невидимое художнику: истинный критик должен *savoir plus long*, чем художник, иначе его «критика» не заслуживает этого имени.

Все это только подтверждает ту старую мысль, что истинная критика, в конце-концов, неотделима от того произведения, которому посвящена. И тут опять мне припоминается все та же крылатая фраза:

Шел в комнату, попал в другую...

— Попал, или хотел попасть?

Да вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно....

Да, не случайно (по выражению Аполлона Григорьева) критика Белинского плющем обвила вокруг имен Пушкина, Лермонтова, Гоголя... Не случайно художник высказывает не то, что «хотел сказать»; не случайно критик оказывается вместе с ним и вскрывает подсознательную почву, философскую и религиозную основу художественного творчества: не случайно — так как это обусловлено строго необходимой «созвучностью» критика и художника.

И потому — сама «критика» неизбежно есть «творчество»...

1908 г.

СОЧИНИТЕЛЬСТВО И ТВОРЧЕСТВО

Талантливое сочинительство

1.

Леонид Андреев — большой талант, но грубый. Я не хочу этим сказать, что талант Л. Андреева можно уподобить голосу одного из действующих лиц чеховской «Чайки», у которого был «голос сильный, но противный», — нет, мне скорее вспомнятся известные слова Белинского о Некрасове: «что за талант у этого человека — и что за топор его талант!». Действительно, талант, большой талант, — но что за топор этот талант! И как резко бросается в глаза эта «топорность» таланта Л. Андреева по сравнению с тонким и острым талантом его предшественника, Чехова, если уж к слову пришлось вспомнить это имя! Взять хотя-бы ту тему, которая всю жизнь терзала Чехова: ужас бессцельности. Чехов берет обыденную жизнь, обыденных людей; просто и обыденно, по-видимому, описывает он какого-нибудь «Учителя словесности» или «Ионыча», и в результате — читатель чувствует тот ужас бессцельности, ужас безнадежности, который сам собою вытекает из рассказа. Правда, простота техники Чехова — только видимая, обманчивая; недаром сам Л. Толстой долго не мог понять техники чеховского письма, а когда понял, то пришел в восторг. Л. Андреев, наоборот, сложен; но сложность эта часто настолько же обманчива, как и чеховская простота. Часто Л. Андреев громоздит Оссу на Пелион, тревожит Бога и Дьявола, Время и Смерть, и все для того, чтобы убедить себя и нас в том самом ужасе бессцельности, который Чехов вскрывал перед нами так просто, так легко... И если бы эстетика зиждилась только на принципе экономии сил, то критика должна была бы вынести Л. Андрееву безусловно обвинительный приговор... Но не в одной экономии сил тут дело; и грубый, «топорный» талант Л. Андреева является настолько большим талантом, что по справедливости дает своему носителю первое место в истории русской литературы первого десятилетия нашего века.

«Ужас бессцельности» — такова основная тема произведений Л. Андреева; такова тема и «Моих записок», о которых здесь у нас пойдет речь. Рассказ этот, — как и многие другие произведения этого автора, — несомненно, есть произведение *à thèse*. Л. Андреев хочет доказать, что мир бесцелен, что жизнь бессмысленна или, по крайней мере, неосмысленна, что нет целесообразности в мире, нет смысла в жизни. Это он доказывал себе и нам еще в «Жизни Человека» путем прямого демонстрирования всей человеческой жизни, от рождения до могилы; в «Моих записках» он доказывает нам это же самое путем своеобразного «доказательства от противного». Раньше Л. Андреев говорил нам, что мир есть тюрьма («тюремная канцелярия»), что в нем нет целесообразности, что в жизни нет объективного смысла; теперь он выводит перед нами автора «Моих записок» — человека, десятилетия сидящего в тюрьме и пришедшего там к убеждению о великой целесообразности мира, о великом законе, управляющем человеческой жизнью... Ядовитая ирония этой аллегории слишком бросается в глаза с первых же страниц рассказа.

«Единственная цель, какую руководился я при составлении моих скромных Записок, — пишет их безыменный автор, — это показать моему благосклонному читателю, как при самых тягостных условиях, где не остается, казалось бы, места ни надежде, ни жизни, человек, существо высшего порядка, обладающее и разумом, и волей, находит то и другое. Я хочу показать, как человек, осужденный на смерть,

свободными глазами взглянул на мир сквозь решетчатое окно своей темницы и открыл в мире великую целесообразность, гармонию и красоту»...

Еще не зная дальнейшего развития рассказа, но хорошо зная основные мотивы творчества Л. Андреева, читатель сразу видит, что «сатира и мораль — смысл этого всего». Так оно и есть.

2.

Начать с того: кому поручил Л. Андреев роль «advocati Dei», кто является борцом за целесообразность, гармонию и красоту мира, кто безымянный автор «Моих записок»? Этот человек — воплощенная ложь: он лжет другим, лжет самому себе, лжет в каждом слове, каждой мысли, лжет даже во сне, заставляя себя улыбаться в то время, когда душа его во власти страшного кошмара. И если дьявол есть «ложь и отец лжи», то автор «Записок» — истинный «advocatus diaboli», старающийся надеть на себя личину «advocati Dei». У него лжет не слово, — у него лжет самая мысль; одаренный громадной силою воли, он ломает и гнет себя, принимая тот мир, бессмысленность которого ясна и для него. «Зачем вы лжете, дедушка?» — спрашивает его сидящий рядом с ним в тюрьме художник. «Я лгу?!» — «Ну, как хотите, ну, пусть правду, но только зачем? Я вот смотрю и думаю: Зачем? Зачем?». «Читатель, хорошо знающий, чего стоила мне правда, — подчеркивает автор «Записок», — поймет мое негодование»... Еще бы! Ведь этот человек десятки лет ломал себя и лгал себе «во имя великого принципа целесообразности, гармонии и красоты», и вдруг ему в упор говорят об его лжи, хотят сдернуть повязку с его глаз. Зачем он лжет? Затем, что ему хочется жить («Я должен жить», — подчеркивает он), а для этого он должен хоть обманом, хоть ложью убедить себя и других в осмысленности, в целесообразности существования. Он в этом отчасти и успел: у него есть последователи, его зовут «Учителем», чуть ли не святым, ибо, даже сидя в тюрьме, он с пафосом учит о великой целесообразности тюрьмы. И сам он в конце-концов понимает, в чем дело: «Если находится, — говорит он, — такой талантливый актер, что умеет совершенно стереть границу между правдой и обманом, так что даже и они (люди) начинают верить, они в восторге называют его великим»...

Так стирает границу между правдой и ложью автор «Записок». Он присужден к смертной казни, замененной вечной тюрьмой, за зверское убийство своего отца, брата и сестры. Он утверждает, что не совершал этого убийства, но читателю чем дальше, тем яснее, что он лжет, что он убийца; в конце-концов это признание чуть-чуть не срывается с его уст. Он — шестидесятилетний старик — уже помилован, его выпустили из тюрьмы; к нему приходит его бывшая невеста, вышедшая замуж за другого, и между ними происходит дикая сцена ревности, любви и страсти, запоздавшей на тридцать лет. «...Все предали тебя, — безумно кричит его бывшая невеста, — и только я одна твердила: Он невинен!». И точно оглушенный, в припадке дикого и непонятного восторга, он кричит ей в ответ: «Молчи! Я..... Я — убийца, хочет он сказать, но она его перебивает, и признание остается невысказанным, но слишком явным для читателя. К слову сказать, это постепенное выяснение истины перед глазами читателя Л. Андреев производит удивительно выдержанно, последовательно и искусно.

3.

Итак, перед нами в начале рассказа — убийца, обреченный на пожизненное тюремное заключение; он один в своей одиночной камере. Тюрьма для него теперь — мир, за пределы которого он не властен проникнуть (точно так же, как и для всех нас мир, по убеждению Л. Андреева, — тюрьма, из-за стен которой нам нет выхода). Ему тридцать лет; долгие и томительные годы и десятилетия ему предстоит прожить в этом каменном мешке. И сначала он бьется головой о стены, он испытывает «ужас

безнадежности», он проклинает мир и жизнь, он признает их «одной огромной несправедливостью, насмешкой и глумлением», он приходит «к полному отрицанию жизни и ее великого смысла». Если такое настроение у человека, живущего в мире-тюрьме, продолжается, ему остается только одно: умереть. Но против этого восстает в человеке та «центростремительная сила» жизни, о которой говорил еще Иван Карамазов. Жить хочется, хотя бы весь мир и был тюрьмой, хотя бы тюрьма была миром; жить надо. «Я должен жить», — настойчиво подчеркивает автор «Записок». А для того, чтобы жить, надо убедить себя в осмысленности бессмыслицы, в целесообразности хаоса; легче всего сделать это, придя к тому обобщающему объективизму, который ставит высоко над человеком тот или иной закон, а человека низводит до степени *quantité négligeable*: таков, например, у Л. Андреева возвышенный пантеист-астроном (в драме «К звездам») с его слепой верой в железный закон, управляющий Вселенной. К подобной же вере, хотя и без пантеистических настроений, приходит автор «Записок». «Разве нет красоты, — пишет он — в суровой правде жизни, в мощном действии ее непреложных законов, с великим беспристрастием подчиняющих себе как движение небесных светил, так и беспокойное сцепление тех крохотных существ, что именуются людьми?».

Так найдена и установлена красота нашего мира-тюрьмы; теперь уже нетрудно увидеть в нем и гармонию, и целесообразность... Действительно, обратите фокус вашего внимания не на отдельных людей, страдающих и погибающих, а на все прогрессирующее человечество, и вы убедитесь в гармонии нашего мира... «Человечество бессмертно, не подвержено болезням и в гармоническом целом своем, несомненно, движется к совершенству»... А то, что красиво и гармонично, то, разумеется, и целесообразно: «откинув все личное, взгляды в окружающее холодным и зорким взглядом наблюдателя, я вскоре пришел к чрезвычайно ценному выводу, что и вся наша тюрьма построена по крайне целесообразному плану, вызывающему восторг своею законченностью», пишет и подчеркивает автор «Записок».

Нельзя отказать Л. Андрееву в силе сарказма и в ядовитости этой концепции, этого своеобразного *reductionis ad absurdum* взгляда господ объективистов: вы убеждаете меня, господа, что мир целесообразен, что жизнь объективно осмысленна, а я докажу вам, что и тюрьма есть верх осмысленности и целесообразности... Эта концепция приводит мне на память одну из картин талантливого М. Добужинского; картина называется «Дьявол», но могла бы быть названа и «Смысл жизни». На ней изображена громадная тюремная камера с высокими и узкими окнами с железной решеткой; на далеком небе ярко горят звезды. Посредине камеры стоит колоссальный паук, грузно опустив свое мохнатое тело на десять суставчатых лап; у него человеческое лицо, закрытое маской, из-за которой светятся только узкие прорезы огненных глаз; вокруг головы — сияние. А внизу, на каменном полу, между широко раздвинутыми липкими лапами наука, в покорном оцепенении движется бесконечным кольцом толпа людей... Это — мир, это — жизнь, это — смысл Жизни... И один из этой толпы, автор «Записок», двигаясь между лапами паука, проповедует в то же время окружающим о великой целесообразности этой тюрьмы: он хочет быть *advocatus Dei* — и является *advocatus diaboli*...

4.

Я не буду следить, как доказывает свои мысли автор «Записок»; да, впрочем, он их не доказывает, как не доказывают их и все объективисты: это — область веры, где доказательства излишни и невозможны. «Целесообразность тюрьмы» — его вера; без этой веры ему нечем было бы жить; эта вера спасает его от ужаса бесцельности и ужаса безнадежности. Ведь именно этот ужас томил его душу. «Велика Твоя Голгофа, Иисус, — говорит автор «Записок», обращаясь к распятию, — но слишком почтенна и радостна она, и нет в ней одного маленького, но очень характерного

штришка: ужаса бессмысленности!». Этот ужас преодолевается верой в высшую целесообразность; бессмысленно двигаясь по кругу своей тюрьмы между чудовищными лапами паука, человек тешит себя верой в объективную осмысленность жизни. «Я перевернул мир! — восклицает автор «Записок». — Моей душе я придал ту форму, какую пожелала моя мысль; в пустыне, работая один, изнемогая от усталости, я воздвиг стройное здание, в котором живу ныне радостно и покойно, как царь. Разружьте его, — и завтра же я начну новое и, обливаясь кровавым потом, построю его! Ибо я должен жить».

Он хочет жить, потому-то и жет он и другим, и самому себе: потому-то и цепляется он так за свою теорию, когда ее нарушает жизнь. Все гармонично, все целесообразно; но вот приходит к нему, старику, выпущенному из тюрьмы, его бывшая невеста, тоже уже старуха, начинается сцена любви, ревности, страсти между стариками... Это до такой степени нелепо, что никакая теория объективной целесообразности не выдержит такого испытания... «Под ногами моими раскрылась бездна, — пишет автор «Записок», — все шаталось, все падало, все становилось бессмыслицей»... Но человеческая вера живуча, и через немного времени автор «Записок» снова возвращает своему поколебленному мирозерцанию «всю его былую стройность и железную непреодолимую крепость». Все целесообразно, все осмысленно, — но вот кончает в тюрьме самоубийством его товарищ по заключению, художник, и снова хаос торжествует над целесообразностью: зачем лгать, зачем строить, обливаясь потом, тяжелое здание теории объективной целесообразности, раз можно так легко победить и стены, и замок, правду и ложь, случайные радости и бессмысленные страдания? Но и на это автор «Записок» находит ответ: «Мой дорогой юноша, — мысленно обращается он к самоубийце, — мой очаровательный глупец, мой восхитительный безумец, кто сказал вам, что наша тюрьма кончается здесь, что из одной тюрьмы вы не попали в другую, откуда уж едва ли придется вам бежать?..» И даже загробный мир он склонен представлять себе в виде величественной тюрьмы, где есть и г. Главный Начальник тюрьмы, и прекрасные тюремщики с белыми крыльями за спиной. Ведь над всем равно царствует общий великий закон, — «священная формула железной решетки», — великое начало причинности и объективной целесообразности... Одно только огорчает немного автора «Записок», — то, что он не мог узнать имени строителя тюрьмы: «так неблагодарна память у лучших людей! Впрочем, — утешает он себя и нас, — анонимность в строении нашей тюрьмы несколько не мешает ее солидности и не уменьшает нашей благодарности к неизвестному творцу». Эта парфянская стрела — быть может, одна из самых удачных во всем рассказе Л. Андреева.

Мы подошли к концу рассказа; конец заключается в том, что автор «Записок» снова и добровольно устраивает сам для себя одиночное заключение, в котором останется до смерти; в этой заключительной главе перед нами мотив одиночества, столь частый у Л. Андреева. Жизнь не оправдала той обобщающей теории мировой целесообразности, которую построил себе автор «Записок»; ведь в жизни так много случайного, нелепого, бессмысленного! Факты не вместились в узкую теорию — тем хуже для фактов! Жизнь не вошла в рамки искусственной схемы, не вылилась в «формулу железной решетки» — да будет проклята жизнь! И автор «Записок» отряхает прах от ног своих; он не хочет жить вместе с людьми, «в общей камере для мошенников»; он создает себе снова одиночное заключение, чтобы спасти свою теорию, чтобы иметь возможность жить. И там, в своей добровольной тюрьме, он, не сознавший убийца своего отца, будет твердо ждать смерти, готовый явиться на Страшный суд, чтобы отстаивать там свои права. Ведь все на свете разумно, все целесообразно, а значит, перед взором Великого Разума все должно найти себе оправдание, все, — даже самое нелепое, самое безумное, даже зверское убийство отца сыном... «И если на Страшном суде я не встречу справедливости, — заканчивает автор «Записок», — то терпеливо и покорно, в безграничности времен, я буду ждать нового, Страшнейшего суда»...

Мы пришли к концу и теперь можем подвести итоги, убедиться, насколько удалось или не удалось Л. Андрееву решение поставленной им себе задачи. «Сатира и мораль смысл этого всего», — да, конечно: но настолько удалась эта «сатира», настолько ясна «мораль»? Рассказ, несомненно, очень удался Л. Андрееву; он выдержан и написан с большой тонкостью исполнения, столь странно иногда сочетающейся у него с «топорностью» замыслов; но убедительно ли это для инаковерующих? Вера в объективную осмысленность жизни неуничтожима в известной части человечества, — ее не уничтожишь никакими доказательствами от противного. Но ведь цель художественного произведения не заключается в доказательстве той или иной отвлеченной мысли; это только анекдотический и, повидимому, не очень умный математик мог спросить, прослушав симфонию: «что она доказывает?». Рассказ Л. Андреева ничего не доказывает; он только показывает, что Л. Андреев еще больше укрепился на своей прежней точке зрения, — на убеждении в объективной бессмысленности жизни. Этим однако он еще не ответил на другой неизбежный вопрос: не имеет ли зато жизнь внутренней, субъективной осмысленности? Но в том-то и дело, что Л. Андреев твердо убежден в объективной бессмысленности жизни и нерешительно колеблется в вопросе об ее субъективной осмысленности; в другом месте я говорил об этом достаточно подробно (см. книгу «О смысле жизни»).

Но вот последний вопрос: убедительно-ли доказывать путем *reductionis ad absurdum* мысль об объективной бессмысленности бытия, вкладывая противоположную идею в такого человека, как автор «Записок»? Я думаю, что неубедительно, т.-е., иными словами, «сатира» налицо, но «морали» не имеется (я разумею «мораль», конечно, не в смысле *fabula docet*). Хотя автор «Записок» и является, благодаря омерзению, которое он мало-по-малу вызывает в читателе, «адвокатом дьявола» там, где он пытается быть «адвокатом Бога», однако, его постоянная колоссальная ложь до такой степени стирает границы между тем, что было, и тем, чего не было, что возможны самые неожиданные аффекты в умах читателей, весьма нежелательные для настоящего автора «Моих записок» — Л. Андреева. Перечитывая рассказ вторично, знакомые уже с духовным обликом их безыменного автора, мы не можем верить ни одному его слову. «Я очень много лгал в этих моих «Записках», — признается, в конце концов, их автор; а у нас невольно шевелится мысль: да, может быть, он все лгал, от начала до конца? Он говорит о своих последователях? Их никогда не было у него, это — ложь. Он говорит, что его восхваляли и звали учителем? Это — ложь! Он говорит, что не он убийца? Ложь! Но кто-то убил его отца? И это — ложь! «Ничего не было! И кареты не было!», как «с наслаждением» кричит Настя барону в горьковском «Дне». Да, ничего этого не было, никто никого не убивал, никто не сидел в тюрьме, никто не писал этих «Записок», — все это «про неправду написано»... Просто сидел человек в своем кабинете, — сидел, надумывал и надумал этот способ *reductionis ad absurdum* несимпатичного ему убеждения... Иначе говоря, все это — талантливое сочинительство, не создающее нам живых образов и типов, а временно придающее вид жизни восковым фигурам, ходячим аллегориям. Так может, пожалуй, вопреки всем намерениям автора, подумает читатель — и неужели же он будет неправ? Вряд ли к такому эффекту стремился Л. Андреев, когда писал этот свой рассказ...

В этом — постоянный слабый пункт творчества Л. Андреева. «Он пугает, а нам не страшно», — как гениально определил его Л. Толстой; а вот Чехов не старался пугать, но от его рассказов всегда становилось страшно... И если бы не громадный талант Л. Андреева, то не помогли бы ему никакие колоссальные схемы, никакие громоздкие Оссы на Пелион. Но талант, большой талант — на-лицо, а талант, в конечном счете, всегда прав.

1908 г.

Великий Пан

I.

«Первою моею мыслью был Бог, вторую — Человечество, третьею и последнею — Человек»: эта знаменитая фраза Фейербаха определяет собою общий закон развития человеческой мысли. Правда, многие останавливаются в своем развитии на первой или второй ступени; другие, пытливые и ищущие, проделывают второй путь обратного развития: от Человека они снова идут к Человечеству или Богу — но уже новым, углубленным путем. Здесь тысячи тропинок, здесь обобщать нельзя, здесь все личное, индивидуальное; но общий закон все-же остается в силе. Если нужны типичные примеры — то вот Белинский, проделавший за тысячи и десятки тысяч людей этот общий путь развития мысли.

Так в мысли; иное в чувстве. Перефразируя слова Фейербаха, можно сказать: первым моим чувством было индивидуальное, вторым — социальное, третьим и последним — универсальное. Начиная с «я», человек приходит к «ты» — и только таким путем может расширить диапазон жизни своего «я», чувство индивидуальности дополняется чувством социальности. Это только первый шаг; правда, многие не делают и этого первого шага, но общий закон развития чувства именно таков. Следующий шаг — дальнейшее расширение своего «я», переход к чувству универсальности, к тому великому чувству, которое — по выражению Канта — «расширяет мое единение среди миров над мирами»... Таким путем мы приходим к «универсу», «космосу» — и приходим не путем отвлеченной мысли, а путем непосредственного чувства, непосредственного переживания. Не всякому это дано — как не всякому дано и социальное чувство; здесь снова тысячи тропинок, здесь снова обобщать нельзя: у иного личность растворяется в социальном или космическом, у другого личность сохраняется и только жадно впитывает в себя расширяющие ее мир ощущения.

Если, говоря о мире мысли, мы обыкновенно иллюстрируем наши положения примерами из области, в широком смысле, философии, то разные типы развития чувства мы неизбежно черпаем из сферы художественного творчества. Художник-творец, доступный «вселенскому чувству», вводит нас в область «космических чувствований», — если только мы сами имеем в себе хоть задаток этого чувства; художник заражает нас, заставляет переживать — хотя бы отраженным чувством — то, что сам он переживал и переживает. Но, конечно — не всем дает он эту возможность. Социальное и универсальное чувства аналогичны зрению. *Nie kazden slipey widzi* — гласит с великолепным народным юмором польская пословица. И как слепому никогда не получить понятия о цвете, так и страдающему социальной или космической слепотой — никогда (или впрямь до излечения) не пережить социальных и космических чувствований. По отношению к таким людям — самый гениальный художник бессилен, как, например, был бессилен Шиллер по отношению к Белинскому, который в тридцатых годах болел своего рода социальной слепотой. То же относится и к художнику-космологу: он заражает «вселенским чувством» только тех, которые способны хоть в малой степени переживать чувство своего единства с травинкой на земле и звездой на небе, которые чувствуют и знают, что «жив Великий Пан». Но насильно заставить итти с собой к Великому Пану — нельзя.

В современной русской литературе есть один художник, почти никому неизвестный, в произведениях которого ярко проявляется «Великий Пан». Это — М. Пришвин. Многим-ли известно это имя? А между тем, в лице его мы имеем подлинного творца-художника, что особенно ценно в наше наводненное «беллетристической» время. Да впрочем — и не только в «наше время»: это явление — вне времени и пространства...

Белинский когда-то делил представителей «изящной словесности» на две группы, неравные по величине и по значению: беллетристы и художники. Художник — это милостию Божией поэт; он творит; он «мыслит образами»; он создает художественные, эстетические ценности. Беллетрист — это не поэт, но, иной раз, очень почтенный человек, избравший своей профессией литературу; он сочиняет, комбинирует, усердствует и вырабатывает иногда очень «полезные» произведения. Беллетристов много, художников мало; но ценность и значение литературе дают только «художники».

Давно уже были высказаны подобные мысли, с тех пор многое изменилось под нашим литературным зодиаком, но все же и теперь, как в дни Белинского, как было всегда и как будет всегда, «художники» — наперечет, а «беллетристы» существуют в неограниченном количестве. Сколько их, кто их гонит в литературу? Пересмотрите наши толстые и тонкие журналы, бесчисленные альманахи, отдельные издания — и вы будете подавлены грудой беллетристической макулатуры. Тут и «полезные» произведения писателей «старой школы»: надо любить «младшего брата», надо бороться за освобождение народа, надо быть нравственными... Тут и нарочито «вредные» произведения, провозглашающие «новую истину»: оголяйтесь! насилуйте! все позволено! (бедный Достоевский! бедный Нитцше!). Тут и беллетристы, мнящие себя художниками: бесконечно расплодившиеся за последнее время, точно кролики, «стилизаторы» разных мастей и степеней — кто под «ампир», кто под рококо, кто под эллинизм, а кто и на все руки мастер. А потом все эти стилисты ради стиля, все эти подражатели каждому посредственному таланту, все эти самые передовые «беллетристы», стремящиеся épaier le bourgeois, и так далее, и так далее...

Задыхаешься под грудой всей этой макулатуры. Поневоле с недоверием берешься за каждую новую повесть, рассказ, книгу нового автора: так много вероятия, что одним «беллетристом» в русской литературе будет больше! И так радостно ошибиться и встретить «художника» в новом, незнакомом раньше авторе!

С таким радостным чувством читаешь книги М. Пришвина. Имя это, повторяю, пока мало кому известно, и вряд ли много говорит оно даже тем, которые это имя знают. Читавшие «Русскую Мысль» припомнят, что встречали они эту подпись под очерками «Черный араб» и «Птичье кладбище», а несколько раньше в том же журнале были помещены путевые впечатления М. Пришвина в лесах Заволжья («У стен града невидимого»). Читатели «Русских Ведомостей» вспомнят, что довольно часто в этой газете помещались полу-публицистические статьи М. Пришвина; там же часто помещались различные дорожные очерки этого автора («Адам и Ева», впечатления от переселенчества и др.). Специалисты словесники и этнографы прибавят, что М. Пришвиным напечатан ряд материалов народного творчества, собранных им на нашем далеком севере. И, наконец, только очень и очень немногие, внимательно следящие за литературой читатели, дополнят все это сведением, что у М. Пришвина есть две большие книги (кому они известны?) — описания его путешествий по северу, по Мурману, Лапландии, Норвегии: «В краю непуганых птиц» и «За волшебным колобком» (обе изд. Девриена, 1907 и 1908 гг.). Одним словом, перед нами почтенный этнограф; объективный исследователь народной жизни и творчества, публицист старой, маститой либеральной газеты... Многим ли придет в голову, что эта характеристика не имеет ничего общего с действительностью, что перед нами не объективный этнограф, а чуткий и тонкий художник, быть может субъективнейший из всех современных, художник в этнографии, художник в своей псевдо-публицистике. По истине: дух дышит, где хочет...¹

М. Пришвин — крупный, сформировавшийся, цельный художник; о нем можно, о нем нужно говорить. У него есть своя выработанная форма, свой стиль, живой и

¹ Впоследствии значительная часть статей вошла в книгу М. Пришвина «Заворошка». Были изданы (изд-ом «Знание»), кроме того, три тома его очерков и рассказов. Наконец, появилась в издании Мюллера, в Мюнхене, книга «Michail Frischwin Novellen» (1914 г.). В нее включен и перевод настоящей статьи в ее первоначальном виде. — Прим. к наст. изд.

развивающийся; но — и это еще важнее в наше время — у него есть также свой Бог, которому он служит. Одним чувством, одним настроением пронизано все его художественное творчество; один Бог царит в его душе; одна тема проходит через все его произведения — Великий Пан. Он хочет подойти к решению вечных мировых вопросов, но чувствует, что для этого недостаточно «безумно вопить» (как многие из современных писателей) или биться головой о «железные врата необходимости». Нет, для этого надо прежде всего суметь слиться с тем миром природы, в котором живешь, который тебя окружает. Не среди каменных стен города ищет ответа М. Пришвин на «проклятые вопросы»; нет, он уходит в степь, на море, в глухие, далекие леса...

Он описывает свои впечатления — и как будто бы перед нами этнографические статьи, путевые очерки; но это — только фон картины. Вся сущность — в интимнейших переживаниях автора лицом к лицу с «природой», будь то мертвые скалы Ледовитого океана или выжженные киргизские степи, будь то распластанная акула на палубе траулера, лопарская семья на берегу озера или толпа «детей природы» — зверей в лесу, людей в пустыне, рыб в океане. Перед нами всюду — тонко чувствующий, чуткий, субъективнейший художник, ищущий (быть может, бессознательно для самого себя) у природы ответа на вековечные вопросы духа. Зло мира, грех, смерть... Не среди каменных стен задается он этими вопросами; он идет искать ответа у Великого Пана.

II.

Первая книга М. Пришвина — «В краю непуганых птиц» — появилась еще в 1907 году, годом раньше был напечатан в журнале «Родник» небольшой его рассказ «Сашок», очень характерный для всего дальнейшего творчества этого писателя. Видно было, что молодого автора тянет подальше от людей и городов, поближе к земле и свободе, «в край непуганых птиц». Если это где еще и возможно, то именно у нас, в России: «через два-три дня езды от Петербурга у нас можно попасть почти в совсем неизученную страну» — говорит в одной из своих книг автор (II, стр. VII)². Он и отправился в эту «неизученную страну» — Выговский край, Заонежье, — отправился, чтобы «отвести свою душу, чтобы уже не оставалось тени сомнений в окружающей меня природе, чтобы сами люди, эти опаснейшие враги природы, ничего не имели общего с городом, почти не знали о нем и не отличались от природы» (I, 2). И через немного дней пути он попал в эти места свободных людей и непуганых птиц...

«Охотник насторожился. Что-то завозилось наверху, на ближайшей сосне у ко-стра.

— Птица шевелится. Верно рябок подлетел. Ишь ты, не боится!..

Посмотрел на меня, сказал значительно, почти таинственно:

— В наших лесах много такой птицы, что и вовсе человека не знает.

— Непуганая птица?

— Нетращенная, много такой птицы, есть такая»... (I, стр. VI).

По двум-трем словам узнаешь художника; «этнография», как я уже сказал, была только маской, формой, оболочкой. Да и сам автор не скрывает этого; на первых же страницах первой своей книги он откровенно сообщает о причине своих этнографических занятий. «По опыту я знал, — говорит он, — что в нашем отечестве теперь уже нет такого края непуганых птиц, где бы не было урядника. Вот почему я запасся от Академии Наук и губернатора открытым листом: а ехал для собирания этнографического материала»... (I, 2). Правда, не только *forse majeure*, в образе-урядника, заставила М. Пришвина обратиться к этнографии, но и сам он с любовью отдавался «этому прекрасному и глубоко интересному занятию»: свидетельством этого являются хотя бы напечатанные его этнографические труды. Но все же, повторяю, это

² Книги М. Пришвина я буду, для сокращения, обозначить цифрами: I — «В краю непуганых птиц»; II — «За волшебным колобком»; III — «У стен града невидимого».

было только внешним делом, оболочкой; душа художника устремлялась в другую сторону — не объективного изучения, а субъективного проникновения. Да и внешнее дело свое он понимал не как ученый, а как художник. «Мое занятие, — пишет он, — этнография, изучение жизни людей. Почему бы не понимать его, как изучение души человеческой вообще? Все эти сказки и былины говорят о какой-то неведомой общечеловеческой душе. В создании их участвовал не один только русский народ. Нет, я имею перед собою не национальную душу, а всемирную, стихийную, такую, какою она вышла из рук Творца» (II, 28).

Под таким «аспектом» написана первая книга М. Пришвина — «В краю непуганых птиц». Это была только проба пера начинающего художника. Написана она суховато, так что, пожалуй, у читателей могло, действительно, остаться впечатление полной «объективности» автора, «эпичности» его повествования. Автор прячет самого себя, как будто хочет быть только фотографом, только объективным исследователем. Это ему не удается: всюду прорывается художник, дающий цельные типы — сказочника и охотника Мануйлы, во пленницы Максимовны, колдуна Миклаича... Всюду чувствуется, что фотографической правды здесь нет, что в одном типе соединены, быть может, три-четыре живых человека, встретившихся автору в далеких северных лесах. Всюду чувствуется, кроме того, что не отдельные лица интересуют автора, а вся стихия народной жизни, вся стихия природы. Всюду чувствуется, наконец, что художник не дает себе воли, втискивает себя на прокрустово ложе; и все-таки перед нами — художественное произведение, хотя и, повторяю, написанное с намеренной, плохо удающейся суховатостью. Особенно характерен в этом отношении небольшой этюд «На угоре», написанный «вместо предисловия» к этой первой книге М. Пришвина. Этюд этот набросан в свободной художественной форме, составляющей довольно резкий контраст с дальнейшей quasi-эпической формой изложения.

Если взглянуть глубже, то начинает казаться, что и эта «эпичность» имеет свои веские причины. Нашего автора всюду и везде интересует общее, а не частное: лес и вода, а не вот это покривившееся дерево или вот этот певучий ручей; Великого Пана он ощущает в массе, а не в личности. И такое ощущение сопутствует ему всюду — и около волн Воицкого падуна, и среди людских волн Невского проспекта. Отдельные брызги, отдельные люди нужны автору только для того, чтобы понять, осмыслить, ощутить массу, целое. Вот картина водопада: «...гул, хаос! Трудно сосредоточиться, немислимо отдать себе отчет, что ее я вижу? Но тянет и тянет смотреть, словно эта масса сцепленных частиц хочет захватить и увлечь с собою в бездну, испытать вместе все, что там случится. Но внимательно всматриваясь, замечаешь, что прыгающие брызги у темной скалы не всегда взлетают на одну и ту же высоту: в прошедшую секунду выше или ниже, в следующую — не знаешь, как высоко они прыгнут. Смотришь на столбики пены. Они вечно отходят в тихое местечко под навес черной каменной глыбы, танцуют там на чуть колеблющейся воде. Но каждый из этих столбиков не такой, как другой. А дальше и все различно, все не то в настоящую секунду, что в прошедшую, и ждешь неизвестной будущей секунды. Очевидно, какие-то таинственные силы влияют на падение воды, и в каждый момент все частички иные: водопад живет какою-то бесконечно сложной собственной жизнью...» (I, 37). А вот картина Невского проспекта, «...гул и хаос! Темная масса спешит, бежит, движется вперед и назад, перебирается из стороны в сторону между беспрерывно мчащимися экипажами и исчезает в переулках. Утомительно смотреть, невозможно себе выбрать отдельное лицо: оно сейчас же исчезает, сменяется другим, третьим, и так без конца. Но вот мысленно проводятся разделяющая линия. Через нее мелькают люди и застывают в сознании: генерал в красном, трубочист, барыня в шляпе, ребенок, толстый купец, рабочий. Они друг возле друга, почти касаются. Вдруг становится легко, разделяющая линия больше не нужна, все понятно. Это не толпа, это не отдельные люди. Это глубина души одного гигантского существа, похожего на чело-

века. Мелькают, сменяются его желания, стремления, ощущения. Но само неведомое существо спокойно шагает вперед и вперед» (I, 193).

Вот характернейшие для М. Пришвина ощущения, настроения. Казалось бы, что все это невольно приводит к «эпичности», «объективности». И действительно — что найдете вы «эпичнее», «объективнее» Великого Пана, в котором растворяется всё субъективное, личное, индивидуальное? Это так; но вот и другой вопрос: как же подойдете вы к Великому Пану иначе, чем с глубочайшей, интимнейшей, субъективнейшей стороны своей личности, своей сущности? И этот кажущийся «эдае» И. Пришвина есть в действительности интимнейшая «лирика», есть только глубокое субъективное проникновение художника в окружающий его мир; еще раз повторю, что М. Пришвин — быть может субъективнейший из всех современных наших художников.

До какой степени умеет он растворять в себе все окружающее, преломлять его через призму своего чувства, своего настроения — об этом можно составить понятие, только прочтя и перечтя его книги. Но и наоборот: удивляешься, читая эти книги, до какой степени умеет автор сам растворяться во всем окружающем. Художник — он заражает нас своими чувствованиями и переживаниями; наблюдатель — он сам заражается чувствованиями и переживаниями всего окружающего. Когда он попадает в глухие заонежские леса, на пустынный Корельский остров, где добрый колдун Микулаич «отпускает скотину», заговаривает ее от нападения зверя, а злой колдун Максимка «портит» эти заговоры, «напуская» медведя на коров, — то он начинает верить решительно во все, чему верит окружающее. И дело здесь не только в том, что — чувствует он — глубокая истина скрыта под корой самых нелепых поверий, а в том, что переживания и чувствования окружающего заражают его, заставляют резонировать его чувствования, его настроения. Я даже думаю, что, услышав от местных людей рассказ о том, как в один запомнившийся голодный год «Выгозерский хозяин (водяной) Сег-озерскому рыбу в карты проиграл, и все голодные круглый год сидели» (I, 70—71), — М. Пришвин хоть на минуту поверил этому рассказу; хоть на мгновение — да поверил... Конечно, я слегка сгущаю краски: но именно в этом только направлении можно войти в мир ощущений и переживаний этого чуткого художника.

Когда увидишь все это, тогда только поймешь, как далеко от всякой «этнографии», от всякого «эпоса» стоит М. Пришвин в первой своей книге, «очерках Выговского края»; тогда только почувствуешь, на какое прокрустово ложе клал себя сам автор, пытаясь — хотя и неудачно — дать только «фотографическое изображение края».

Так продолжаться не могло: «художник» должен был победить «объективного исследователя». Появилась вторая книга М. Пришвина — «За волшебным колобком». Это яркое художественное произведение почти никому неизвестно. Да и немудрено: издатель отнес его в рубрику «книг для юношества» (!), соответственно издал и этим устроил книге похороны по первому разряду... Кому из читателей и из критиков интересна «книга для юношества»? А между тем, эта книга — яркое художественное произведение, в котором автор сделал громадный шаг вперед от своей первой книги. Здесь он уже не старается скрыть всю интимную субъективность своего творчества; яркие краски, причудливые цвета, которые видит читатель, явно прошли сквозь призму художественного творчества автора. Белого цвета нет в этой книге; весь мир разложен на цвета. Форма письма оригинальная, характерная для М. Пришвина; стиль яркий, пользующийся всеми завоеваниями в этой области последних десятилетий. Что такая книга могла оставаться неизвестной или малоизвестной — это один из курьезов нашей литературной жизни.

III.

«Бабушка, испеки ты мне волшебный колобок, пусть он уведет меня в леса дремучие, за синие моря, за океаны.

Бабушка взяла крылышко, по коробу поскребла, по сусеку помела, набралось муки пригоршни с две — и сделала волшебный колобок. Он полежал, полежал, да вдруг и покатился с окна на лавку, с лавки на пол, по полу да к дверям, перепрыгнул через порог в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, со двора за ворота, дальше, дальше...

Я за колобком, куда приведет»... (II, 1—2).

Так начинает М. Пришвин свою вторую книгу, свое путешествие «в страну без имени, без территории, куда мы в детстве бежим»... Это уже разрыв со всякой «этнографией» и «эпосом»; и хотя вместо «страны без имени» автор попал в Соловки, Поморье, Лапландию, Норвегию, однако, все это путешествие действительно представляется каким-то исканием неведомой страны. Конечно, не новую страну искал М. Пришвин, а только новых впечатлений, нового приближения к Великому Пану; этнография и эпос покорились «автографии» и лирике. А на всякий случай, для «скептиков», автор все-таки приберет отговорку: «я имел серьезные поручения от Географического общества»... (II, 1). Но дальше во всей книге об этом нет ни одного слова: «серьезные поручения», этнографизм, эпичность всюду заменились субъективнейшей интимной лирикой души, идущей «за волшебным колобком» — к Великому Пану. Да и как же можно подойти к Великому Пану иначе, чем от глубины тайников души человеческой, спрошу я еще раз?

От индивидуального к универсальному, от личности к космосу; но все-же на лоне Великого Пана нужна и ценна автору живая душа человеческая, нужна индивидуальность живого существа. И не потому, чтобы он боялся одиночества. «Это одиночество — думает он, сидя в глухой поморской деревушке — меня нисколько не стесняет, даже освобождает. Если захочу общения, то люди всегда под рукой. Разве тут в деревне не люди? Чем проще душа, тем легче увидеть в ней начало всего. Потом, когда я поеду в Лапландию, вероятно людей не будет, останутся птицы и звери. Как тогда? Ничего. Я выберу какого-нибудь умного зверя. Говорят, тюлени очень кроткие и умные. А потом, когда останутся только черные скалы и постоянный блеск не сходящего с неба солнца? Что тогда? Камни и свет... Нет, этого я не хочу... Мне сейчас страшно... Мне необходимо нужен какой-нибудь кончик природы, похожий на человека. Как же быть тогда? Ах, да, очень просто, я загляну туда в бездну и удеру: ла-та-та... И опять запою: я от дедушки ушел, я от бабушки ушел» (II, 29).

Нет одиночества там, где есть жизнь, где царит Великий Пан. И даже, чем дальше от людей, чем ближе к одиночеству, тем ближе к великому, космическому, вселенскому чувству. Автор попадает в Соловецкий монастырь, присутствует на торжественных богослужениях, видит истомленные, измученные, но счастливые и сияющие лица с таким трудом добравшихся сюда богомольцев. Торжественные церковные богослужения оставляют его холодным; ему понятнее и ближе хотя бы то богослужение в природе, которое совершается каждый день при восходе солнца. Сияющая вера народная трогает его, но не больше, чем устремление души к Великому Пану. «Эта простая народная вера — пишет он из Соловков — меня волнует так-же, как зелень лесов, так-же, как природа в те моменты, когда увлечешься охотой и станешь одним из тех лесных существ, которые живут под каждым деревом» (II, 97). Обедня перед черными иконами, под сводами церкви ему чужда; но вот послушайте, как он описывает «птичью обедню», богослужение Великому Пану при восходе солнечном, на берегу Белого моря:

«Стукнул веслом Иванушка, разбудил в воде огнистые зыбульки.

Зыбульки зыбаются.

А там парус, судно бежит!

...Не парус, это чайка уснула на камне.

Мы подъезжаем к ней. Она лениво потягивается крыльями, зеваает и летит далеко, далеко в море. Летит, будто знает, зачем и куда. Но куда же она летит? Есть там другой камень? Нет... Там дальше морская глубина. А может быть, там, в неизвестной пурпуровой дали, где-нибудь служат обедню? Это первая, мы ее разбудили, она полетела, но еще не звонили.

Прозвенела светлая, острая стрела.

Будто наши южные степи откликнулись сюда на север.

— Что это?

— Журавли проснулись.

— А там наверху?

— Гагара вопит.

— Там?

— Кривки на песочке накликают.

Протянулись веревочкой гуси, строгие, старые, в черном, один за другим, все туда, где исчезла таинственной темной точкой белая чайка.

Гуси совсем как первые старики по дороге в деревенскую церковь. Потом повалили несметными стаями гаги, утки, чайки. Но странно, все туда, в одном направлении, где горит общий край моря и неба. Летят молча, только крылья шумят.

К обедне, к обедне!

Но благовеста нет... Странно... Почему это?

Когда это, где это служили еще такую прекрасную, таинственную и веселую обедню?» (II, 15—16).

Когда читаешь это, то снова чудится, что хоть на одно мгновение да все-таки уверовал автор, что где-то там, на краю моря и неба, воистину служится таинственная, торжественная и прекрасная «птичья обедня»; хоть на одно мгновение, но вполне искренно удивился он: странно, почему-же нет благовеста?.. Прочтите очерк его «Птичье кладбище» (1911 г.): вы сами заразитесь этой верой и в птичье кладбище, и в птичью обедню, и во все то великое богослужение, которое непрерывно совершается в природе; ибо для автора, почувствуете вы, воистину жив Великий Пан. И это не только на берегу океана, но всюду и везде: где есть жизнь, там идет священнослужение пред лицом Великого Пана.

Но ведь там, где жизнь, там всюду и страдания, и муки, стоны раненого, хрип умирающего, торжество сильного, гибель невинного? Как же входит все это, не диссонировав, в великую литургию природы? Или, быть может, литургия эта идет только там, где нет слез, нет муки, нет греха? Нет, наоборот: там, где «греха нет», там место христианской святости, монашескому аскезу: там почти умолкают голоса богослужения Великому Пану. Стоя с монахом на горе Анзерского острова в Белом море, подчиняясь впечатлению «святости» в окружающей природе, полуночного солнца, тишины и безгреховности, автор вспоминает не о жизни, а о гробе. «Полуночный огонек глядит на нас с монахом, а мы стоим наверху высокой горы, и от нас вниз сбегает ели, сверкают озера и море, море... Самим Богом предназначено это место для спасения души, потому что в этой природе, в этой светлости нет греха. Эта природа будто еще не доразвилась до греха... Это гроб, и все эти озера, зеленые ели, весь этот дивный пейзаж не что иное, как серебряные ручки к черной, мрачной гробнице»³. (II, 81). Это гроб потому, что во всей этой далекой светлости нет греха. Но спуститесь с вершины горы, войдите под сень елей, приблизьтесь к плеску озер, к волнам моря — и вы сейчас войдете в область жизни, а значит и в область «греха», в область жизни природы и гибели тысячи тысяч существ. И вот это уже не «гроб», а великая литургия жизни, ибо пред лицом Великого Пана гибель и смерть так-же прекрасны, как победа и жизнь, ибо нет греха пред лицом Великого Пана!

В первой своей книге, говоря о народном творчестве языческого периода, о великолепных поэтических «плачах» и «воплях», М. Пришвин выражал мнение, что в

³ Последнее выражение принадлежит В. Розанову: см. об этом ниже, в статье «Юродивый русской литературы».

этом языческом творчестве «разработана одна великая драма — борьба со смертью. И борьба не в каком-либо переносном значении, а настоящая борьба, потому что для язычника смерть не упокоение и радость, как для христианина, а величайший враг. Человек мог-бы жить вечно, но вот является это чудовище и поражает его» (I, 44-45). Так наш автор рассуждает: но, как художник, он великолепно побивает свои-же рассуждения. Все книги самого М. Пришвина, типичного и глубокого «язычника», показывают, что и для язычника смерть не враг, а такое же прекрасное, естественное и великое явление жизни, как и все остальное. Так побеждается Смерть и все спутники ее; так отвечает Великий Пан вопрошающему его о жизни человеку. Зло, смерть, убийство, гибель — все прекрасно; все хорошо, ни в чем греха нет. Вспомните дядю Ерошку у Л. Толстого — вот пророк и глашатай Великого Пана! «Ни в чем греха нет, и на себе я не чувствую никакого изначального греха, никакой вины» — вот постоянное чувство самого М. Пришвина, и чувством этим пронизаны все его книги. Нет ни в чем греха, зла, ужаса; пред лицом Великого Пана — нет трагедии.

«Путь мой лежал по краю лесов у моря. Тут место борьбы, страданий. На одинокие сосны страшно и больно смотреть. Они еще живые, но изуродованные ветром, они будто бабочки с оборванными крыльями. Но иногда деревья срastaются в густую чащу, встречают полярный ветер, пригибаются в сторону земли, стонут, но стоят и выращивают под своей защитой стройные зеленые ели и чистые прямые березки. Высокий берег Белого моря кажется щетинистым хребтом какого-то северного зверя. Тут много погибших, почерневших стволов, о которые стучит нога, как о крышку гроба; есть совсем пустые черные места. Тут много могил. Но я о них не думал. Когда я шел, не было битвы, было объявлено перемирие, была весна; березки, пригнутые к земле, поднимали зеленые головки, сосны вытягивались, выправлялись. А мне нужно было добывать себе пищу, и я позволял себе увлекаться охотой, как серьезным жизненным делом»... (II, 7—8).

Охота: нет перемирия в царстве Великого Пана, нет места для мысли о могилах! И если человеку иногда становится «страшно и больно» за одинокую, обреченную гибели сосну, то это только мимолетная вспышка «человеческого, слишком человеческого» чувства. Но тут же, отбросив мимолетную мысль и чувство, в царстве Великого Пана «человек» обращается в «охотника» — и сразу переносится в область, где нет греха, нет трагедии. Вот охотник осторожно подкрадывается к птицам: «я ползу совсем один под небом и солнцем к морю, но ничего этого не замечаю, потому что так много всего этого в себе; я ползу, как зверь, и только слышу, как больно и громко стучит сердце: стук, стук. Вот на пути протягивается ко мне какая-то наивная зеленая веточка, тянется, вероятно, с любовью и лаской, но я ее тихонько, осторожно отвожу, пригибаю к земле и хочу неслышно сломать: пусть не смеет в другой раз попадаться мне на пути, раз... раз... Она громко стонет»... (II, 9). Вот сломана живая ветка; вот убита птица, оставившая выводок птенцов — ни в чем греха нет у Великого Пана. Иной раз охотник старается убедить себя холодными рассуждениями, что убийство — грех. «Страсть к охоте и природе, — рассуждает он тогда, — питается одновременным стремлением к убийству и любви, а так как эта страсть исходит из недр природы, то и природа для меня, как охотника, — только теснейшее соприкосновение убийства и любви»... (II, 10). Но это только холодные рассуждения; снова раздается в лесу, в степи, на море голос Великого Пана — и снова наш путник твердо чувствует, что голос этот дает ему ответ на вопрос жизни: ни в чем греха нет. Да и не в убийстве вовсе дело: «ищешь птицу, чтобы убить ее, а мечтаешь о такой стране, где их не убивают, но и не кормят, и не охраняют, а живут с ними по-просту, вот как этот диакон (на Соловках), который бегал вокруг березки за куропаткой и, наконец, прогнал ее камнем»... (II, 91). Но это возможно только в мечтах о стране без имени, или, пожалуй, на Соловках, где звери состоят на иждивении у монахов; царство Великого Пана иное. В нем убивают, ибо в нем умирают; в этом царстве нет жалости, ибо нет сознания греха. Сознание это — голос иного мира, иного круга поня-

тий; высшего или низшего круга и мира — не в этом теперь дело, достаточно пока знать, что этот мир иной, противоположный. Путешественник наводит ружье на бегущую спасать своих птенцов куропатку, а спутник его, лопарь-христианин, останавливает его руку: «У нее детки, нельзя стрелять, надо пожалеть... Назад бежит, к деткам. Нельзя стрелять. Грех!» (II, 143). Вот голос этого иного мира: «надо пожалеть», «грех!». Этих понятий нет и не может быть в царстве Великого Пана, и наш автор-охотник, культурный европеец, ближе стоит в этом отношении к природе, чем остановивший его руку дикарь. «Если бы не лопарь, — размышляет наш путешественник, — я бы убил куропатку и не подумал бы о ее детях... Когда я убиваю птицу, я не чувствую сострадания. Когда я думаю об этом... Но я не думаю! Разве можно думать об этом... Охота есть забвение, возвращение к себе первоначальному, туда, где начинается золотой век, где та прекрасная страна, куда мы в детстве бежали, и где убивают, не думая об этом и не чувствуя греха. Откуда у этого дикаря сознание греха? Узнал-ли он его от таких праведников, как св. Трифон (просветитель лопарей), или так уже заложена в самом человеке жалость к птицам? Как-то странно, что охотничий инстинкт во мне начинается такой чистой, поэтической любовью к солнцу и зеленым листьям и к людям, похожим на птиц и оленей, и непременно оканчивается, если я ему отдамся вполне, маленьким убийством, каплями крови на невинной жертве. Но откуда эти инстинкты? Не из самой-ли природы, от которой далеки даже и лопари? Так под свистом комаров я раздумываю о своем непоколебимом, очищающем душу охотничьем инстинкте»... (II, 143—144). И еще: «охотничий инстинкт — таинственное переселение за тысячелетия назад... Будто сноп зеленого света, целый поток огромных исцеляющих сил. Пусть над нами, охотниками, смеются культурные люди, пусть охота им кажется невинной забавой. Но для меня это тайна, такая-же, как вдохновение, творчество. Это — переселение внутрь природы, внутрь того мира, о котором культурный человек стонет и плачет» (II, 108). Мир этот, сродный душе М. Пришвина — царство Великого Пана.

Конечно, не всякий охотник может в это царство проникнуть, и наоборот, не всякий обитатель этого царства непременно охотник. Если мы, вслед за автором, остановились на «охоте», то только потому, что при этом простом примере яснее всего выступает надпись над воротами этого царства, этого храма природы, «ни в чем греха нет», — вот возглас, который раздается всюду на богослужении природы, на литургии Великому Пану. И конечно, не в одной охоте тут дело, а в умении всюду слышать и всегда слушать этот голос, этот призыв. Слышен этот голос — и понятна, и оправдана для М. Пришвина вся жизнь земная, вся жизнь человеческая; заглох, умолк этот голос — и все ненужно, все непонятно. Интересно следить за автором, когда он из лесов и пустынь попадает в гущу европейской цивилизации, из дебрей Лапландии и Мурмана — в трудовую мещанскую Норвегию. «Ясен и прост кажется теперь этот смысл человеческой жизни, направленной по твердой колее упорного будничного труда» (II, 285). Но ясно, что эту твердую колею рад покинуть наш путник для бездорожья лесов и степей, для общей жизни с природой. Жив Великий Пан — и только к нему тяготеет язычник-автор. И даже в Норвегии он прежде всего заметил не культуру, не человеческий труд, а землю, деревья, листья... «Путешествие с севера на юг Норвегии — это прежде всего радость от встречи с зеленой землей. Хорошо на небесах, но на земле куда, куда лучше»... (II, 290). На небе, быть может, есть Бог, но на земле наверное жив Великий Пан — это М. Пришвин знает, видит, переживает; обедня под сводами церкви его не трогает, но в богослужении под шатром неба — сам он действующее лицо.

Я не затронул здесь и десятой части содержания «Волшебного колобка»; мне хотелось только наметить существенное, только намекнуть на настроение, на впечатление от этой воистину живой книги. Живой — и потому ярко художественной. Сколько цельных и тонко очерченных типов в этой книге — монахи, лопари, морские волки, поморы, норвежцы, — всех не перечислить. Одни монахи чего стоят! Но монахи стоят несколько особняком: они уже возвращены тепличной культурой, почти

все они в масках наружного смирения и елейных улыбочек. Все остальные герои М. Пришвина, проходящие перед нами «за волшебным колобком», все они — люди примитивные, стихийные, и именно этим дорогие и близкие автору. Но какое богатство индивидуальностей, несмотря на общность типа! Здесь М. Пришвин показывает себя истинным художником.

Отмечу кстати, что этот общий тип в высшей степени характерен для всего творчества этого автора. Когда М. Пришвин записал в своем дневнике между прочим: «я размышлял о примитивной стихийной душе, какую она выходит из рук Бога» (II, 75), то он, быть может, и не подозревал, что формулирует этими словами свою постоянную тему, тему всего своего творчества. Примитивная стихийная душа — мы еще увидим, что именно таковы герои художественного творчества М. Пришвина, быть может, во исполнение известной поговорки: *tel maître — tel valet, tel peintre — tel portrait...* Ибо из всех книг М. Пришвина перед нами ярко обрисовывается примитивная, стихийная душа самого автора: примитивная — в смысле «лукавого мудрствования» и сложнейшая в смысле глубины, силы и оттенков чувствования и переживания. И именно потому так тянет его к Великому Пану — к великой, примитивной и стихийной мировой душе. И именно потому примитивностью стихийной жизни переполнена вся его книга: все живет в ней — люди, звери, пустыня, море, леса, ибо воистину для автора жив Великий Пан.

IV.

И все-таки остается какая-то мертвая черная точка, которую не может осветить автор, которую не может оживить Великий Язычник. Это, разумеется, — черная «заруделая» икона старого письма; это — другое, противоположное мировоззрение, враждебное светлomu Великому Пану. Это враждебное — «свет миру», «солнечная гора»; но для нашего автора оно окрашено в черный цвет.

«Черные водоросли хрустят под ногами... И пахнет чем-то не живым, мертвым. Мне начинает чудиться, что наверху той солнечной горы, куда я стремлюсь, нет жизни... Вместо радостного, знакомого мне, охотнику, солнечного бога, которого не нужно называть, который сам приходит и веселит, я чувствую, другой какой-то черный бог требует своего названия, выражения. Мгновение — и я назову его, и то, и что лежит где-то темным бременем, станет легко и свободно. Но в самый решительный момент мне становится ясно, что если я сделаю так, то от чего-то ценнейшего в мире нужно отказаться без остатка, бросить даже это ружье и идти черной тропой, опустивши голову вниз. Я протестую, и черный бог остается без выражения...» (II, 41—42).

«Ценнейшее в мире», «солнечный бог»: мы знаем, что это для нашего автора сам Великий Пан. Но «черный бог»: неужели это Христос, православный Христос в его народном понимании? Непроизвольно, бессознательно, но именно этот вопрос стоял перед нашим автором; недаром его потянуло после поморья, Лапландии, после культурной Норвегии, после мертвенных петербургских религиозно-философских собраний — в Заволжье, в Керженские леса, к стенам невидимого града Китежа. Описанию этого путешествия посвящена третья книга М. Пришвина: «У стен града невидимого». Новая книга — новый шаг вперед со стороны формы, еще более сжатой и лапидарной; новая книга — снова яркое художественное произведение, с незабываемыми типами. «Немоляка» Дмитрий Иванович, главарь секты — сколько беллетристов позавидовали бы автору, сумевшему двумя-тремя штрихами дать такой превосходный типический портрет! А батюшка миссионер; а благочестивая вдовица Татьянушка; а эти богомольцы, а эти религиозные споры на холмах Светлого Озера! Все это написано настоящим милостию Божию художником, все это подлинное творчество, подлинное искусство.

Что же увидел путник на берегу Светлого Озера? По-прежнему сопровождали его в путешествии знакомые ему с детства светлый и черный бог.

Еще идя «за волшебным колобком», М. Пришвин испытывал в душе эту борьбу между светлым и черным богом. Когда колобок привел его к берегу Белого моря, к распутию дорог, «я — рассказывает наш путешественник — сел на камень и стал думать: куда мне идти? Направо, налево, прямо?.. Налево со странниками в лес или направо с моряками в океан? Я присматриваюсь к людям на оживленной архангельской набережной, любуясь загорелыми, выразительными лицами моряков, и тут же возле замечаю смиренные фигуры соловецких богомольцев. Если я пойду за ними, думаю я, налево, то приду не на север за полярный круг, а в родную деревеньку в черноземной России, я приду в ее самую глубину и вперед знаю, чем это кончится. Я увижу черную икону с красным огоньком, на которую молятся наши крестьяне. На этой таинственной и страшной иконе нет лика. Кажется, стоит показаться на ней хоть каким-нибудь очертаниям, как исчезнет обаяние, исчезнет вея притягательная сила. Но лик не показывается — и все идут туда, покорные, к этому черному сердцу России. Почему это кажется мне, что на этой иконе не Бог-Сын, милосердый и всепрощающий, но Бог-Отец, беспощадно посылающий грешников в адский огонь? Может быть, потому так, что кроткий огонек лампы на черной безликой иконе всегда отражается красным, беспокойным, зловещим пламенем. Вот что значит идти налево. Но там лес и, быть может, потому так тянет туда мой волшебный колобок» (II, 2—3).

И он пошел за волшебным колобком налево, со странниками, в Соловецкий монастырь, — но пошел туда лесом, царством Великого Пана, а не той «черной тропой», идя по которой надо бросить ружье и смиренно опустить голову вниз. Он пошел к черной иконе, — но пошел только взглянуть и уйти, и пошел своим путем. Не один раз, однако, на этом пути сталкивались в его душе бог светлый и черный. Когда он едет вместе с богомольцами на пароходе по Северной Двине и любит в сумерках на фантастические алебастровые горы, то вдруг — рассказывает он — «ничтожная причина перевертывает мой дух на другую, темную сторону. Маленькая старушка, недалеко от меня, усевшись на грязном мешке, вынимает небольшую черную икону и начинает тут же, в виду алебастровых гор, молиться... Она молится, а я припоминаю, как меня когда-то такая же старушка учила молиться такой-же черной иконе. Она грозила мне, если я буду грешить, такими ужасными муками, что я навсегда стал думать об Отце, как о беспощадном, жестоком Боге...» (II, 46). И когда он потом спускается вниз побеседовать с богомольцами, то он говорит со странником Афанасием на родственные черной иконе темы, — о ребрах, как местопребывании Бога, о каких-то пределах Господних. «Я едва-едва могу понять смысл его бессвязных речей, а богомольцы наверно ничего не понимают. Но все слушают его с величайшим благоговением, и у них в душе медленно разматываются с большого клубка черные нити и путаются, путаются, путаются... Скучно быть долго в этом подвале котомок. Тягостно. Заглянул и доволен. Наверх! Там еще белеют фантастические алебастровые горы». (II, 49).

Так всегда побеждал в душе М. Пришвина светлый бог черного; но все-же его потянуло, в конце-концов, в царство черного бога — к Светлому Озеру, захотелось узнать религиозную душу народную не на фоне официального монашества, а в дубрах заволжских лесов, в крепости «старой веры», в которой М. Пришвин видит усиленное, сгущенное, сконцентрированное православие (I, 178 и др.). И если, смотря на православных богомольцев, на смиренное, подавленное выражение их лиц, он думает, что «в этих лесах, на этом небе, в этой воде живет какой-то особенный, мрачный бог» (II, 45), то крайнее проявление этого черного бога думает он найти в стране самосожжений и начетчиков, бегунов и подвижников, в Заволжье, крепости старой веры. «Эх, Михайло! — говорит ему однажды старый начетчик, — я тебе вот что скажу: что ты знаешь, того мы близко не знаем; что мы знаем, того ты близко не знаешь...» (I, 190—191). Надо было близко подойти к этому царству черного бога, чтобы если и не принять, то хоть понять его и рассказать об этом другим. «Я оторву кусочек

большого таинственного мира и расскажу другим людям по своему» (III, 5). Он и сделал это в книге «У стен града невидимого».

Перед поездкой к стенам этого невидимого града Китежа, наш автор уже столкнулся с черным богом в глубине черноземной России, на собрании сектантов, книжных начетчиков. Всюду, по всей земле черный бог со светлым богом борются, а поле битвы — сердца людей: так можно было бы сказать, повторяя слова Достоевского.

«Мужик, обыкновенный, серый, спросил сектантов:

— Да ведь Бог же изобрел человека?

— Бог, — ответили ему.

— Бог, — опять сказал мужик, — а как-то чудно: помрем.

— Ваша радость на земле. Помрете, как животные.

— Ка-а-к животные! — согласился мужик.

Опять помолчали.

— А что, Егор Иванович, — снова спросил лапотник, — пожалуй, там ничего нету?..»

— Господь сказал: позову только избранных, а тех в геену огненную.

Да это же не Христос, — думаю я. Христос милостивый, ясный без книг...» (III, 19).

Ваша радость на земле: с каким презрением говорят эту фразу поклонники черного бога! И немудрено: ведь эти же слова служат выражением всей религии Великого Пана! И наоборот: в царстве черной иконы есть свои формулы, от которых с негодованием отшатнулся бы всякий поклонник бога светлого. Вечная геена огненная — одно это чего стоит. Но главная мысль, главное понятие, ось веры поклонников черного бога — это понятие греха, понятие, так глубоко внедрявшееся всегда вместе с христианством. Немудрено, что иной раз и поклонник светлого бога может заразиться этой мыслью; иной раз ему может почудиться, что и соловей весной поет не о любви и счастья, а о грехопадении, — и тут же почувствует он тоску и тесноту душевную при этой измене вере светлого бога (III, 9). Правда, это только минутная измена, и язычник-автор снова находит самого себя, снова «соловей поет, что люди невинны» (III, 21); но все-таки — как велика сила черного яда, давно уже отравляющего человечество! И еще более велика жизненная сила человечества, сила светлого бога жизни, служащая вечным противоядием черному яду.

Да, вечная борьба ведется между светлым и черным богом; и чтобы увидеть ее — не надо никуда путешествовать, достаточно в собственную душу заглянуть. Вот вспоминаются М. Пришвину далекие годы детства. «Через мозолистую стену годов открывается окно в страну обетованную. Бегают там, кружатся светлые боги зеленые. Но там же были и черные боги. За оградой, на кладбище, есть церковь, а в ней их много. Мы раз хотели пробраться туда и ударить в набат. Стали подниматься по ступеньками на колокольню. А на лестнице была тяжелая железная дверь. Что там за ней? Открыли мы... Темно... Какие-то ризы, иконы. Взяли одну — и на свет. Просто черная доска. Стали протирать пыль. И вдруг показались глаза... Да какие!.. По могилам за ограду, скорей, скорей, в сад... Остановились было, а тут, должно быть, еж под яблоней фыркнул. Бежим опять, а за нами-то икона черная, безликая, с глазами... — Кружатся весенние клубы света, рассыпаются искрами. Скатываются по склонам зеленые шары вниз к потоку. Как след, остаются от них по луку большие, как солнце, цветы. А на краю горизонта, за старым прошлогодним жнивьем, глядит сюда черный, безликий бог, с глазами...» (III, 11—12).

Смотрит черный, безликий бог на радость жизни, на светлые искры счастья, на творчество светлого бога, на большие, как солнце, цветы — и отравляет всякую радость, всякое творчество, всякую жизнь одним общим мертвящим словом: грех. Еще и еще раз: какая разница, какая противоположность! Для светлого бога — ни в чем греха нет; для черного бога — все грех. И снова повторяю: даже для служителей светлого бога бывает заразителна эта мысль, эта темная вера; иной раз и они хотят

пережить это чуждое им чувство, иной раз и они хотят замолить грех свой и чужой, ибо свой или чужой — не все ли это равно?

Ежегодно в городе Варнавине собираются богомольцы со всей Руси — и ползут ночью на коленях вокруг церкви св. Варнавы, ползут «ободом друг за дружкой, всю ночь»... Верные служители черного бога! «Седая река. Темные ели. Серое небо. Люди ползут... Куда я попал? Что это? — ужасается язычник-автор, и тут-же решает: — я непременно хочу это видеть, хочу пережить вместе с этими людьми их страх и грех. Люди ползут. Из далекого-далекого детства грезятся мне страхи и ужасы, забытый мир шевелится во мне. Хочу видеть...» (Ш, 29).

И он увидел. Черная ночь. Грязь, дождь, слякоть. В грязи ползут на коленях люди в несколько рядов, ободом окружая всю церковь. Под коленями чавкает слякоть, жидкая грязь заливает следы... Вот ползет женщина — и ей труднее всего: к ее шее привязан ребенок... Вот на ее пути бревно. Она отвязывает ребенка, кладет в грязь за бревно, переползает сама и снова подвязывает ребенка... Раз оползли — опять молятся на церковь, опять ползут и исчезают во тьме. Ребенок кричит...

И все это — во имя Христа!

«— Бабушка, неужели это Христос?

— Христос, родимый, Иисус Христос. Бог-то Саваоф непростимый. А Христос за нас смерть принял. Лучше его не найдешь и в царство небесное с ним попадешь... А Бог-то непростимый, без Христа нельзя...» (Ш, 37—38).

Но такого народного Христа наш путник принять не в силах; такой Христос — не его Христос. И кто же тогда «черный бог» — Христос или Бог-Саваоф «непростимый»? Это во всяком случае Бог не-христианский, а только монашеский, ибо монашество уже с давних пор (и не в одном только христианстве) внедряло в человечество эту идею черного бога, идею вечного греха, идею непростимости. Много-ли в этих идеях истинного христианства — говорить об этом здесь не приходится; можно только сказать, что «христианство» есть явление настолько многозахватывающее и понятие настолько «многомысленное», что и такое понимание христианства не может не иметь многих сторонников. И даже враги «черного бога» монашеского готовы иногда признать, что вся истинная сущность Евангелия и христианства сосредоточена именно в черном понимании христианства монашеством. Не входя в подробности, достаточно указать — пока только мимоходом — на статьи В. Розанова, посвященные «метафизике христианства» и собранные в книгах «Темный лик» и «Люди лунного света». Уже одно заглавие первой книги говорит об ее родстве с темами, затрагиваемыми в художественном творчестве М. Пришвина. Только для В. Розанова «Темный Лик» и есть именно Христос, хотя и враждебный жизни, но правильно истолкованный монахами... «Черный свет и около Черного Солнца. Не взглянешь на Него — ничего не поймешь (в христианстве); а взглянешь — поверишь, что Солнце в самом деле черно: и все сразу поймешь, до ниточки, до последнего словца. Этому Черному Солнцу, великой мировой Смерти, метафизике Смерти и поклоняются монахи, по самым одеждам своим именуемые черноризцами и...» (В. Розанов, «Темный Лик», стр. 205). Ведь это именно то самое, что в художественной форме и порой полу-бессознательно перерабатывает в своей душе, в своем творчестве М. Пришвин.

И это не случайное совпадение: в эпоху «Волшебного колобка» и «Стен града невидимого» М. Пришвин находился в некоторой части своих писаний под влиянием статей В. Розанова о христианстве. В одном месте — я его отметил выше — есть даже непосредственное указание на такое влияние: стоя на горе Анзерского острова и смотря на окружающую светлую природу, недаром вспоминает М. Пришвин «слова одного религиозного мыслителя» о том, что для христианства все это гроб, и что вся эта красота окружающего мира есть не что иное, как серебряные ручки к черной, мрачной гробнице». Этим «религиозным мыслителем» не случайно является именно В. Розанов («Темный Лик», стр. 264).

Влияние В. Розанова на М. Пришвина несомненно; но оно частично. Оба они ненавидят «черного бога»; но для В. Розанова непреложно, что Черное Солнце мона-

шества и есть истинный Христос, он это понял «сразу до ниточки, до последнего словца»... М. Пришвин этого о себе никогда не скажет. И он ненавидит черного бога, но никогда он не отождествит монашеского христианства со Христом. Различна и их любовь: В. Розанов входит в космическое только в точке «пола» — и здесь он единственный в своем роде апологет «святой плоти»; для М. Пришвина «святая плоть» — только частность религии Великого Пана; ему не надо входить в космическое — он весь в нем.

Кто-бы ни был, однако, «черным богом» — наш автор принять его не может. Пусть это монашеский, пусть даже это народный Христос — такого народного Христа, повторяю, М. Пришвин принять не в силах. Правда, иногда и черный бог ему мил — как дуновение прошлого, как воспоминание детства. Да и тут язычество его всюду прорывается.

Темная раскольничья часовня в заволжских лесах. Старик, хранитель часовни, показывает автору староверские книги и иконы с темными ликами.

«— Заведение хорошее, — повторяет он, — и книги, и божество.

— Хорошее божество, — повторяю я за ним.

— Николай явленный, — показывает мне радостно жрец на темную старую икону. — В ручье явился.

— Черный... — говорю я, — ничего не понять.

— Зарудел, — отвечает старик, и протирает святой лик рукавом. Да, это боги, думаю я, настоящие боги... Ребенком знал я их, чтил, боялся и поклонялся. Страшные, но все-таки милые детские боги.

— Божество хорошее, — твержу я бессознательно.

— Хорошее божество, все заведение хорошее, — повторяет, за мной радостно кроткий жрец» (III, 47—48).

Не принимает черного бога М. Пришвин, но народную веру глубоко чувствует и переживает. Стоит прочесть ту главу его книги, в которой он описывает свою веру в «град невидимый», Китеж, в подземное «Знаменье», «Здвиженье», «Успение» (III, 130—135), свои беседы с раскольниками, свое отношение к ним. Но черного народного Христа — он взять не может. Есть другой Христос — «ясный, милостивый», не осуждающий греха, не проклинаящий мира. И когда наш автор берет этого Христа светлого, «зеленого», «солнечного», который не говорит, что «все грех», но светло и радостно провозглашает: «ни в чем нет греха», то светлый Христос его оказывается на одно лицо с Великим Паном...

V.

«В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком» и «У стен града невидимого» — эти три книги вполне определяют литературное лицо М. Пришвина и сущность его художественного творчества. Он сделал и последующий шаг: перешел к форме рассказа, повести, перешел к фабуле, иной раз возвращаясь и к прежнему типу своих писаний — к типу quasi-эпических описаний путешествия. Таков его большой очерк «Черный араб» (1910 г.), сводящий к одному художественному фокусу впечатления автора от путешествия в киргизских степях. Снова автор лицом к лицу с Великим Паном, — но на этот раз Пан одет киргизом; огромный, всезаполняющий сидит он среди бесконечной степи, в широком халате, с нагайкой в руке, с лоснящимися скулами и щелками вместо глаз... В стиле — новый шаг вперед: еще никогда не писал М. Пришвин так ярко и так просто, с такой художественной наивностью, с такой обманчиво-легкой простотой. «Черный араб» был только одной главой новой книги М. Пришвина, и вся эта книга в рукописи сгорела у автора. Если вся книга была так же хороша, как и «Черный араб», то мы лишились прекрасного художественного произведения. В тех же тонах написан и очерк «Птичье кладбище», о котором приходилось уже упоминать выше.

Но, повидимому, этими очерками завершается целый период художественного творчества М. Пришвина. Он искал и находил Великого Пана в онежских лесах, среди лапландских озер, в Ледовитом океане, в заволжской равнине, в киргизских степях; но теперь он показывает нам своего «светлого бога» в человеческой душе, переходя к форме рассказа и повести. Таков небольшой его рассказ «У горелого пня» (1910 г.), такова и большая повесть его «Крутоярский зверь» (1911 г.). Это еще только первые шаги по новому пути, но по этим первым шагам можно с уверенностью заключить, что М. Пришвину предстоит впереди своя особая широкая дорога. Основную, постоянную тему повестей и рассказов этого писателя можно предсказать заранее — и я уже отметил, что темой всего творчества М. Пришвина была и будет примитивная стихийная душа. История этой примитивной души, Павлика Верхне-Бродского, ярко обрисована в «Крутоярском звере»; красочный реализм первой половины повести, кошмарно-фантастическая вторая половина — одинаково блестящи и сильны. При этом — живые типы и образы, и настоящая, непроизвольная, бессознательная стихийная глубина. Достаточно прочесть хотя-бы только третью главу повести, описание нервов охоты, чтобы увидеть подлинность этой глубины стихийности, слиянности с жизнью лесной и луговой, слиянности с жизнью земли — с космической жизнью. Многого и многого можно ожидать от художника, так написавшего первую свою повесть.

Что будет — увидим, но уже теперь видно, что о творчестве М. Пришвина можно говорить и должно говорить. Пора понять, что М. Пришвин вовсе не «этнограф», вовсе не объективный наблюдатель, вовсе не «эпик» наоборот, он интимнейший лирик, он субъективнейший из поэтов — и притом поэт космического чувства, поэт вселенского чувства, призванный бард светлого бога, Великого Пана. И, наконец, — он истинный Божию милостию художник. Когда все это поймут, то имя М. Пришвина выйдет, наконец, из незаслуженной неизвестности и займет свое особое значительное место в русской литературе нашего времени.

1910—1911 г.г.

Алексей Толстой 2-й.

Алексей Толстой теперь в «моде»: о нем говорят, кричат, пишут, его всячески восхваляют и превозносят. И действительно, он талантлив, он «подает надежды»; поговорить о нем стоит. К тому же и повод достаточный есть: молодой автор уже выпустил в свет не безделушку, не пустяк, не мелкий рассказ или повесть, а целый роман в двух частях, с эпиграфами из Пушкина и Боратынского...

Чехов к концу жизни как-то конфузился небольшого размера своих рассказов и все собирался написать роман листов этак в 20—30. Конечно, небольшой «художественный» рассказ может перевесить многотомный «беллетристический» роман, это — азбучная истина, но все-таки мы знаем, что Чехов так-таки и не написал романа «в шести частях, с прологом и эпилогом», в то время как таких романов ежегодно появлялось по несколько штук: просмотрите журналы восьмидесятых и девяностых годов.

Разумеется, дело тут не в форме. Кому-кому, а уж Чехову не представляло никакого труда придумать сложнейшую фабулу для громадного романа. Дело здесь не в форме, а в сущности. Художник должен сознавать, что ему есть что сказать в задуманном романе. Достоевскому и Толстому было тесно и в рамках громадного романа, ибо им, поистине, было что сказать; такого права Чехов за собой не признавал. И уже одно это показывает, каким большим и истинным художником он был.

Современные художники далеки от сомнений Чехова. Не говорю уже о бесчисленных «беллетристах» ремесленниках: для них ничего не стоит испечь роман какой угодно величины и с какой угодно начинкой. Но даже более одаренные писатели, с несомненным художественным даром, — они, не задумываясь, напишут вам роман и в 20, и в 30 листов. Вот, например, роман в 33-х главах г-жи З. Гиппиус «Чортова кукла». Для чего он написан? Это, вероятно, для автора не меньшая тайна, чем для читателей. Очень грамотно, прилично, с навыком, с недурно схваченными мелочами, но скучно, вяло, а главное — никому не нужно, и не нужно потому, что автор не задался вопросом: да полно, есть ли что мне сказать в большом романе? Нет художественной чуткости, молчит художественная совесть, и в результате — Чехов так и не написал романа, а г-жа Зинаида Гиппиус храбро села и написала «Чортову куклу». Есть на свете «лишние люди», почему не быть и «лишним романам»?

Или вот роман гр. Алексея Н. Толстого «Две жизни». О нем, впрочем, следует поговорить подробнее, именно в виду того, что молодой автор — несомненный художник и «подающий надежды» талант. О нем теперь много пишут, чрезмерно восхваляют, — и это очень жаль, так как начинающему писателю восторженные и преувеличенные похвалы всегда опаснее сурового порицания. Результат похвал на-лицо: Ал. Толстому показалось, что он может и роман написать. Конечно, может; но опять-таки, конечно, не задавался он вопросом, есть что сказать ему в романе или нет.

Ал. Толстой дебютировал стихами и томиком очень милых «Сорочьих сказок». Ни в стихах, ни в сказках он не сказал никакого «нового слова», да и зачем же непременно ждать от начинающего писателя «новых слов»? В стихах были отзвуки Городецкого, Брюсова и Блока, в сказках — отражения «Посолони» Ремизова и сказочек Сологуба. Но все это было, несомненно, со своим запахом, все было очень мило, иной раз очень хорошо и очень часто художественно. Почти одновременно с этим появились и первые рассказы А. Толстого, обратившие на себя внимание. А так как в наше время не успеет автор написать десять рассказов, как уж издает собрание своих сочинений, то и рассказы Алексея Толстого уже вышли отдельным томом: «Сочинения. Книга первая».⁴

В этой «первой книге» помещено несколько рассказов, из которых одни очень слабы («Архип», «Сватовство»), другие — недурны («Два друга», «Неделя в Туренева») и, наконец, два лучших рассказа («Заволжье» и «Агтей Коровин») действительно заслуживают внимания. В них обрисовывается вся литературная физиономия А. Толстого, как автора повестей и рассказов, в них весь «пафос» его творчества. Критика уже отмечала, что Ал. Толстой — певец отмирающих «дворянских гнезд», которые, к слову сказать, «отмирают» вот уже полвека. Два основных типа вымирающих дворян видит и знает Ал. Толстой: это — либо Мишука Налымов из «Заволжья», дворянин старого закала, с арапником, со сворами псов, с гаремом, буйно прожигающий нелепую жизнь, либо Агтей Коровин — мягкий, грузный, дряблый, безвольный, мечтающий. И типы эти очерчены действительно интересно, красочно: в существование этих людей веришь, хотя бы и не было таких. А это великое дело, когда художник заставляет читателя верить; это — первый признак подлинного искусства.

Молодой писатель имел большой успех. Некоторые увидели в этих рассказах много нового: как! до сих пор жива дворянская, помещичья Россия — и чуть ли не в формах крепостного права! Другие, люди наивные, огорчались и повторяли слова Пушкина: «Боже, как грустна наша Россия!» — точно Налымовы и Коровины так уж характерны для современности. Третьи подходили к рассказам Ал. Толстого с аршином классово-либеральным: вот какие сословные язвы честно и добросовестно вскрывает в своем художественном творчестве молодой писатель! Эти последние не видели, что Ал. Толстой любит своих отмирающих героев и заставляет читателей полюбить и беспутного Мишуку, и безвольного Агтея. Разве не то же самое имели мы и у

⁴ Со времени написания этих строк А. Толстой написал уже с десятков томов, но, к сожалению, ни в чем не изменил ими мнения, выраженного о нем в настоящей статье. — *Прим. к наст. изд.*

Чехова с его беспомощными Гаевыми и Раневскими, такими беспутными и лишними, и такими милыми?

Как бы то ни было, но уже в этих рассказах определился несомненный талант Ал. Толстого; и в этих рассказах ему было что сказать. Он не мудрствовал лукаво, описывал, что видел, слышал и знал, — и невольно все это отливало в художественные образы, — а ведь в этом и состоит всякое творчество. Были и многие слабые стороны в его рассказах и повестях, но по мере естественного развития таланта молодого писателя, эти стороны могли современем сойти на нет, а многие читатели могли их и не заметить. Но Ал. Толстому, взбодренному общими шумными похвалами, захотелось ускорить события, захотелось, как известному герою немецкой сказки, самому себя поднять за волосы на воздух. Он написал роман в двадцать печатных листов, в двух частях, — и все тайное стало явным.

Роман, как роман; фабула, как фабула. Многие лица, живо очерчены, многое очень удалось, читается роман легко, — в этом отношении его и сравнить нельзя с томительной «Чортовой куклой», которую заставляешь себя дочитать. Есть повторения старых типов, даже старых фраз: Сергунька Образцов во многом повторяет Мишуку Налымова, состоящая «по кровати части» Мулька Варвар находится в родстве с Настей из «Недели в Турене», и так далее, и так далее. Но дело не в этом: отчего бы не быть и повторениям? Недурно очерчен и петербургский пшют, делающий карьеру, грубое и циничное животное; хороша генеральша Степанида Иванова; зато кое-что шаржировано — и грубо шаржировано. Вообще же, повторяю, роман читается «легко и с удовольствием»: для кого литература состоит только в этом, тот может быть доволен. Но тот, который предъявляет к литературе и иные требования — тот пожалеет о молодом авторе.

Вот написал он роман, целый том; но сказать ему решительно нечего. А при этом он знает, что в романе ему надо что-нибудь сказать. И он старается, он топорщится, он надувается до глубокой мысли, — а ее нет, как нет. Он не хочет писать просто, что видит и как видит, а в этом вся его сила, большего ему не дано. Пусть пишет, как пишется, не пытаюсь поднять себя за волосы — и выйдет хорошо; а основная мысль, «пафос» сами скажут, если будут. Вспомните Гончарова, который сперва говорил что-де «на глубину я не претендую», а потом попробовал (правда, *post factum*) углубить смысл своих романов, сравнивая «падение Веры» (из «Обрыва») с падением Севастополя... Не все можно углублять безнаказанно.

Так вот и с Ал. Толстым. Пока он писал свои маленькие рассказы и повести, — не всем было видно, что, кроме художественного воспроизведения быта (а это ведь немало!), ему нечего сказать. Теперь, после появления романа, многим уже станет ясно, что у этого писателя за душой ничего нет. И чтобы это не бросилось в глаза, он тщетно пытается «углубить» свое произведение. И смешно, и жалко смотреть, как он старается придать «высший смысл» роману введением в него всяких «богоискательных» мотивов. Тут и теософия, мимоходом и с насмешкой пристегнутая, тут и процесс перехода от веры к безверию старика Ильи Репьева, которого, как и одного чеховского персонажа, можно было бы назвать «двадцать два несчастья». Сначала Репьев молится: «Господи, чем дольше я живу, тем страшнее мне подумать, что не поверю я в Твою мудрую Разумность»; а в конце концов, после двадцати двух несчастий, он проповедует мужикам: «Я, мужики, умнее вас, я не один день думал, я Бога со всех сторон обошел, и мне пожить хотелось, а Его нет, нету. Ерунда»... Тут ему и смерть приключилась, — сам себя сжег. И в этом процессе перехода к неверию — попытка автора «углубить смысл» романа, — попытка, оставляющая поистине жалостное впечатление.

Ал. Толстой хочет изобразить глубокую трагедию духа, хватается за оружие богоискательства и богоборчества, — и все это напускное, головное, не претворившееся в плоть и кровь, а потому в этой части и не художественное. Ему тут нечего сказать, а он, поощренный похвалами, говорит и говорит. Ему, повидимому, ничего не стоило сделать то, чего так и не мог сделать Чехов: взять да и написать роман в двадцать пе-

чатных листов. И я уверен, что не сегодня-завтра может появиться и новый его роман, листов в сорок, в шести частях, с прологом и эпилогом. «Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь. — Думаю себе: пожалуй, изволь, братец. — И тут же, в один вечер, кажется, все написал. У меня легкость необыкновенная в мыслях». Дайте Хлестакову художественный талант, — вы думаете, он не написал бы романа в шести частях, живого и легко читаемого?

Вот слабый пункт творчества Ал. Толстого. Он живо и красочно описывает, как помещики кутят и беспутничают, как коровы подрались, как прозябают люди где-то в глухой дыре, — и все это выходит подлинным искусством; но ему этого мало, ему хочется дотянуться до богоборчества, до трагедии, а во внешней форме — до романа. Зачем? Ему в романе пока нечего сказать, у него пока нет ничего за душой, у него «легкость необыкновенная в мыслях». Кстати сказать, форма в этом случае соответствует содержанию, стиль характеризует человека: у Алексея Толстого очень «легкий», текучий слог. Обратите внимание на такую частность: это писатель без точек с запятой, без точек (не поймите меня буквально), это писатель на сплошных запятых. Один из тысячи примеров, взятый из романа наудачу:

«Ну, флиртуйте, — сказал Николай Николаевич, похлопывая Сергуньку по плечу, — я оставляю вас, чтобы не стеснялись, ах, дети, дети, — повернулся на каблуках и ушел, весело насвистывая, а Сонечка воскликнула: — Николай! — быстро села и, бледнея, стала глядеть в глаза Сергуньке».

Так пишет вообще Ал. Толстой, это его стиль, — и к этому случаю применимо, как никогда, крылатое слово: «le style — c'est l'homme». «Легкость необыкновенная в мыслях» и такая же легкость конструкции фразы: она течет без перерыва, без передышки, без сложных интонаций. Это — мелочь, но характерная. Такая же мелочь — ряд «реминисценций» из других писателей, особенно из Льва Толстого. Эти, мягко выражаясь, «реминисценции» иногда настолько явны, что режут глаз и ухо. В одном небольшом рассказике Ал. Толстого герой стреляет на пари в цель и наивно молит Бога, чтобы тот ему помог: кто не вспомнит при этом «Войну и мир», описание охоты и молитву «о ниспослании волка»? А когда, в том же рассказе Ал. Толстого герой, кончая самоубийством, спускает курок револьвера, «жалобно улыбаясь», то подобное простое заимствование переходит, пожалуй, пределы дозволенного. Но пусть все это — мелочь, характеризующая только поспешность и легкость творчества Ал. Толстого. Такая же мелочь, конечно, и то, что героиня романа, Софья Ильинишна, на протяжении десятка страниц первой части (XIV альманах «Шиповника», стр. 82—88) оказывается вдруг Софьей Петровной, по потом благополучно восстанавливается в правах; такая же мелочь и то, что некий Андрей Иванович Образцов почему-то вдруг оказывается Андреем Леонтьевичем (id., т. XV, стр. 69); такая же мелочь и то, что героиня Сонечка вместе с автором всюду упорно именуется своего дядю дедом, а тетку — бабушкой. Все это мелочи, но в сумме они еще раз характеризуют ту «легкость», внешнюю и внутреннюю, с которой создавался этот роман. Если бы не эта легкость и, пожалуй, «легкомысленность» творчества, то никогда бы Ал. Толстому и в голову не пришло вставить в свой роман неудачный шарж-пародию на живое лицо: во второй части романа неожиданно появляется на сцене поэт Макс, декламирующий стихи Максимилиана Волошина. Для чего? — Впрочем, это теперь в нравах известной части русских литераторов... Зинаида Гиппиус-Мережковская, в упомянутом выше романе, под прозрачным псевдонимом «Глухарева» выводит на сцену Федора Сологуба-Тетерникова, а последний, в романе «Навыи чары», не менее прозрачно описывает «супругов Пирожковских»... Неужели эти писатели думают, что Достоевский прибавил себе славы, выведя в одном из своих романов Тургенева в виде довольно комичном?

Возвращаюсь к Ал. Толстому и повторяю: он стоит на опасном пути. Ему отведена область небольшая, а он насильственно пытается расширить ее; ему дано сказать два-три интересных и ценных слова, а он говорит, говорит, говорит; за, душой у него еще ничего нет, а он топорщится, пыхтит и надувается, чтобы обнажить перед

читателями всю глубину ее. Быть может, придет современем к нему и тяжкая духовная трагедия, и богатый внутренний опыт, — тогда дело другое; предвосхищая их результаты, говоря о том, чего он не знает и не понимает, — молодой писатель ставит себя в комичное и жалкое положение.

«Претендовать на глубину» — дело безнадежное. Глубина должна сама сказаться. И в этом отношении очень интересен, как контраст, М. Пришвин, повесть которого «Крутоярский зверь» помещена в том же XV альманахе «Шиповника», непосредственно вслед за окончанием романа Ал. Толстого. Говорю здесь об этом только мимоходом, так как о художественном творчестве М. Пришвина речь уже была выше; но я намеренно снова упоминаю о нем, чтобы противопоставить подлинную бессознательную, ненамеренную глубину земляной, стихийной поэзии М. Пришвина — легковесному и легкомысленному художественному творчеству Ал. Толстого, претендующего в то же время на глубину. Да и вообще Ал. Толстой и М. Пришвин — противоположные во многом писатели. Противоположна и их судьба. Уже давно вышли первые книги М. Пришвина, но до сих пор он, как художник, был — быть может, к счастью для себя — почти никому неизвестен, а в тишине работал над своим дарованием; Ал. Толстой сразу попал в полосу преувеличенных похвал, а это — самое опасное для начинающего писателя. Его вообще переоценили и продолжают переоценивать, так как он пришелся удивительно по плечу широким кругам читающей публики. И все-таки он подлинный, хотя и второстепенный художник, которому можно только пожелать дальнейшего развития. Но многие ли увидят и согласятся, что небольшая повесть М. Пришвина, его «проба пера», обещает больше, чем большой роман Ал. Толстого?

Во всяком случае, именно таково мое мнение. Оно, быть может, не совпадает с мнением и вкусами большинства, но не это будет служить критерием его истинности или неистинности. В этом случае критерий истины — время. И невольно вспоминаются слова, которыми Белинский закончил одну из своих статей о Бенедиктове: «Мы никому не навязываем своего мнения. Справедливо оно, — нам лестно; ложно, — тем хуже нам, а не поэту: истина рано или поздно должна оправдаться, а ложь постыдиться»...

Скажу откровенно: я очень желал бы «устыдиться» в будущем этого своего мнения о молодом писателе, увидеть развитие его таланта до звезды первой величины; но я сильно опасаясь, что он так навсегда и останется «Алексеем Толстым вторым», как его без всякой задней мысли, а просто «для краткости» назвал один из современных критиков (С. Венгеров). По крайней мере, вся та литературная мелочь, которую так поспешно выбрасывает Алексей Толстой 2-й на журнальные страницы и газетные столбцы, не внушает никаких радостных надежд. Молодой автор поспешно печет пироги с разнообразнейшей начинкой (есть даже один поистине невозможнейший рассказ из кавказской жизни — нечто ужасное!); иной раз оно и горячо выходит, но... но кроме опасений за молодой талант ничего не вызывает. «Легкость творчества» — наклонная плоскость, и по ней легко докатиться до ступеньки № 3, а затем все дальше и ниже.

Молодому писателю нужно много и трудно работать: быть может, тогда ему и удастся удержаться на той высоте, на которую он незаслуженно поставлен теперь преувеличенными похвалами. И пусть только он не претендует на глубину, на трагедию, на богоборчество — по крайней мере до тех пор, пока сама жизнь не даст ему богатого внутреннего опыта; потуги бескрылой птицы на полет ничего, кроме жалости, вызвать не могут. Пусть остается в своей сфере — в области беспретенциозного, милого, некрупного, но истинно художественного творчества; пусть не пытается поднять себя за волосы. Первой величиной, думается мне, ему никогда не быть; а во втором ряду современных художников слова он будет занимать и занимает свое определенное место. Вот почему и название «Алексей Толстой 2-й» является, по-видимому, точно соответствующим действительности.

1911 г.

Алексей Ремизов

I.

БУРКОВ ДВОР.

1.

Повесть Алексея Ремизова «Крестовые сестры» (1910 г.) обратила, наконец, внимание «читающей публики» на этого писателя — одного из самых крупных и оригинальнейших в современной русской литературе. И действительно — повесть прекрасная, к тому же во многих отношениях являющаяся «центральной вещью» творчества А. Ремизова, ключом к этому творчеству. Прочтя «Крестовых сестер», невольно возвращаешься к началу, чтобы еще и еще раз перечитать, и перечитываешь с радостным и с тяжелым чувством: гнетет тяжелое впечатление от содержания этой вещи, и в то же время радостно чувствуешь, что стоишь лицом к лицу с подлинно-крупным художественным произведением большого писателя.

Странная судьба этого писателя! После немногих мелких выступлений, он сразу дебютировал в литературе большим романом «Пруд» (в «Вопросах жизни», 1905 г.), и сразу «запугал» этим романом широкие слои читающей публики: за А. Ремизовым твердо установилась слава самого крайнего, самого неумеренного «модерниста», «декадента». Проницательные критики, со своей стороны, нашли в этом романе влияние Пшибышевского, с которым у А. Ремизова нет буквально ничего общего... «Пруд» написан трудно и читается тяжело: читая его, все глубже и безнадежнее тонешь в той липкой грязи пруда, какую представляется автору вся жизнь в ее целом. Но об этом романе ниже придется еще много говорить, а потому лучше вовсе не буду говорить о нем здесь; достаточно знать то общее впечатление, которое осталось у большинства от «Пруда»: крайнее проявление «модернизма», широкая, но туманная и неясная импрессионистическая картина...

Но вот почти в то же самое время появляется книга сказок А. Ремизова «Посолонь», яркая, простая, кристально-прозрачная, детская. Казалось бы, трудно не принять эту поэтическую книгу, в которой с такой кажущейся простотой переработаны мотивы сказок, детских игр, поверий; однако, ее не приняли, и до сих пор она является книгой «для немногих»; большинство же твердо запомнило, что А. Ремизов — автор «Пруда».

А между тем в творчестве А. Ремизова идут рядом эти два течения; понять его, пренебрегая одним из них, невозможно. Он пишет «Пруд» — но тут же пишет и «Посолонь»; пишет кошмарные «Часы» — и вместе с ними наивную «Морщинку» и повествование по апокрифам «Лимонарь», в котором ему удается так удивительно приникнуть в эту сферу народного религиозного творчества, а также и юмора («Что есть табак» — апокрифическая повесть, недоступная, к сожалению, для читающей публики, так как была издана «на правах рукописи» в количестве двадцати пяти именных экземпляров). Он пишет рассказы, такие же, как «Пруд», гнетущие, черные, кошмарные — и рядом с ними нежные, тонкие рассказы из детской жизни, которые так ему удаются («Мака», «Слоненок»). Но и то, и другое — «для немногих»; даже в реалистических рассказах у А. Ремизова постоянно была своя, особая форма письма, свой способ рисунка. Но при этом, — и это самое, на первый взгляд, удивительное, — в кружках наших «модернистов» к Ремизову относятся почти так же холодно, как и в среде широкой публики. Конечно, его признают; но при этом в Весах его едва принимали, в органе современных эстетов — Аполлоне — его не печатали,

наши «богоискатели» от него сторонились. В чем дело? Дело в том, что А. Ремизов и Бога на земле не видит, и чистым эстетизмом не ограничивается. Все его «Часы», «Пруд», кошмарные рассказы — один сплошной, мучительный стон, один вопрос о правде жизни, о цене жизни. Бога он ищет, человека он ищет и в то же время ищет вселенской правды здесь, на земле, — ищет и не находит. Вот почему он слишком неприятен для наших «богоискателей», слишком сложен для эстетов; а для широких кругов читающей публики он слишком чужд, как «декадент»... Поистине — трагическая судьба.

И вот, перед нами его повесть «Крестовые сестры». Это вещь такая же давящая и гнетущая, как «Пруд» или «Часы», но форма письма в ней — новая, ясная, простая. К этой обманчивой простоте уже давно приближался Ремизов и особенно стал близок к ней в последних своих произведениях: («Стан половецкий»); но «Крестовые сестры» и в этом отношении — громадный шаг вперед. Правда, и раньше Ремизов никогда не доходил до тех границ, где изысканность и вычурность стиля доходят до своей крайности и обращаются в ужасающее, дубовое бесвкушие, чем, например, испорчен замечательный роман Андрея Белого «Серебряный Голубь»; но теперь Ремизов, по-видимому, убедился, что простота рисунка часто только усиливает потрясающее впечатление тяжелого рассказа. Простота эта, повторяю, обманчивая, кажущаяся: за ней скрывается тяжелый труд и упорная работа; и недаром Ремизов прошел через «модернизм». Теперь, вероятно, почти все согласны в признании большого хотя бы «стилистического» значения бывшего модернизма и «декадентства»; язык и стиль сделали много завоеваний, — и всеми ими пользуется Ремизов в своем произведении. Одним словом, оставаясь прежним Ремизовым, он является в новом виде; и это не только со стороны формы. Содержание, сущность «Крестовых сестер» вполне гармонируют с этим блеском формы; и вряд ли я ошибусь, если скажу, что «Крестовые сестры» были вообще громадным шагом вперед, расцветом таланта Ремизова...

2.

Содержание «Крестовых сестер» передать невозможно, — эту вещь надо самому прочесть; но для нашей цели необходимо обрисовать общие контуры этого произведения, центрального в творчестве А. Ремизова.

Банковский чиновник Маракулин выгнан со службы; он терпит нужду, вынужден бросить свою квартиру и переехать в захудалые петербургские меблированные комнаты. Комнаты эти находятся во дворе дома генерала Буркова, и этот «Бурков двор» является сценой действия всей повести. Кого только не видит Маракулин на этом дворе, чего только не узнает! Старик, нанимающий угол «за полтора рубля с огурцами»; иоаннит Горбачев, перемешивающий молитвы и песнопения с густой руганью и ненавидящий детей; студенты, собирающие пожертвования в пользу бедных товарищей и оказывающиеся «самыми форменными жуликами»; хозяйка меблированных комнат, Адония Ивойловна, рыхлая богомольная купчиха, разъезжающая каждое лето по монастырям; сам хозяин дома, генерал Бурков, «самоистребитель»; два брата «артиста» — Василий Александрович, «клоун», и Сергей Александрович, «балетчик», увлеченный ввозом русского искусства в Париж: доктор-немец Виттешнтаубе, который лечит от всех болезней рентгеновскими лучами: генеральша Холмогорова, живущая на парадной, — она ходит на прогулку со складным стулом, здоровая, сытая, «бессмертная», — ест, пьет, переваривает и «закаляется»... Весь «Бурков двор» скоро становится близко известен Маракулину, и он прямо задавлен бременем того неисходного, бессмысленного, страшного человеческого горя, какое открывается перед ним. Уже перед самым переездом в эти меблированные комнаты на Бурковом дворе, Маракулин смотрит из окна на мучения кошки Мурки, которую кто-то «для шутки» накормил битым стеклом — и мучительные вопросы встают в бедной маракулинской голове. Прежде, во времена своего беззаботного житья,

Маракулин не умел думать, спрашивать; теперь вопросы пришли сами. За что? Кто даст ответ за страдания, кто вознаградит и уравновесит в мировой гармонии хотя бы мучения бедной кошки Мурки?

Сперва Маракулин пытается спастись от этих вопросов: не в будущем ищет он возмездия, а в прошлом хочет допустить какой-то «изначальный Муркин грех». Но не выдерживает душа его этой ветхозаветной правды о казни семидесяти семи поколений за изначальный грех, — особенно когда Маракулин мучительно соприкасается с безысходным человеческим горем. Рядом с ним, в соседней комнате, живет Верочка, мечтающая стать «великой актрисой», чтобы опозоривший и бросивший ее человек (а она и до сих пор безумно его любит) увидел, кого он лишился, и вернулся бы к ней; в другой соседней комнате живет Вера Ивановна, упорная, вековая труженица, мечтающая выдержать экзамен на аттестат зрелости и попасть в медицинский институт; когда-нибудь она, — думает Маракулин, — так и умрет за учебником физики Краевича. Там — разбитая любовь, разбитая жизнь; здесь — безнадежный труд, разбивающий жизнь; и там, и здесь — горе неисходное. И тут же служанка меблированных комнат, старая, полу-юродивая, хорошая старуха, «божественная Акумовна», которую еще девочкой проклял умиравший отец, благословив ее на всю жизнь итти «коло белого света катушим камнем». Всю тяжелую жизнь Акумовны узнает Маракулин, и еще тяжелее холод сдавливает ему сердце, не облегчает его обычное присловие Акумовны: «обвиноватить никого нельзя». Пусть виноватых нет, нет изначального греха, но ведь есть безысходное, гнетущее горе, тяжкая мука человеческая: так разве от этого легче? Виноватых нет, но тут же рядом живет и процветает сытая, здоровая, «бессмертная» генеральша Холмогорова, — «вошь», как ее прозвали на Бурковом дворе; она ест, пьет, переваривает, закаляется и безмятежно спит по ночам. И вся мучительная ненависть Маракулина к «кому-то» обрушивается на эту «бессмертную вошь», генеральшу Холмогорову; она вырастает для него в символ, в кошмар; на нее переносит он свою ненависть за все горе, за весь ужас человеческой жизни. Иной раз ему мучительно хочется хоть один день, хоть один час пожить блаженной, безмятежной, бездумной жизнью генеральши, самому стать хоть на день, хоть на час такой «вошью» человечества; но тут же он чувствует, что лучше целая жизнь горя и ужаса, чем один час безмятежного жития генеральши Холмогоровой; и все-таки тем сильнее ненавидит он эту «бессмертную вошь». И когда однажды, ночью, слышит он, как Верочка, в припадке бесконечной тоски, молча бьется головой о стену и о железную решетку кровати; когда вспоминает он, что генеральша Холмогорова, нагулявшись и закалившись за день, теперь спокойно и сладко спит, то его охватывает такая ненависть, такая злоба, что, как безумный, распахивает он форточку и кричит в молчаливый, темный двор: «Помогите, православные! Вошь спит!».

Дальше и дальше разворачивается повесть, новые лица входят в нее: тут и два эпизодических типа, — учителя провинциальной гимназии; тут и прогнанная жена одного из них, убитая, потерявшая веру в людей, всеми обманываемая, печальная; тут и помощница Акумовны, подросток Веруша, грубо поруганная зверьми-людьми. Все это видит, все это болезненно воспринимает Маракулин. Прежняя соседка его, Верочка, мечтавшая стать великой артисткой, быстро и неизбежно падает по наклонной плоскости: сперва содержанка богатого сановника, она вскоре становится уличной проституткой. А Маракулин любит ее, сам того не сознавая; он связан с нею ее страданиями, которые стали и его страданиями. Безнадежно захлестывается Маракулин этой мертвой петлей человеческого горя; так дальше жить нельзя, и чувствуется, что еще один шаг, еще одна капля — и не выдержит он, сам себя приговорит к смерти. Но тут ему дается судьбой небольшая отсрочка, — его вызывают в Москву, к его школьному товарищу, богатому купцу Плотникову, который сам ждет спасения от Маракулина, восклицая: «Я в тебя, Петруша, как в Бога верую!». Этот купец Плотников, в запойном бреду, сидит и пьет в своей кабинете: на одной стене у него висит Нестеровская «Святая Русь», а у другой стены — клетка с

обезьянами: — удивительная «бытовая» картина и, как увидим, ключ ко всему творчеству Алексея Ремизова! Плотников мелет пьяный вздор, а Маракулин еще более запутывается в своих тяжелых вопросах: не может осмыслить он этого человека между обезьянами и «Святою Русью». Еще в вагоне между Петербургом и Москвой вспомнил он свое детство, свою мать Евгению Маракулину, — и еще одна капля горечи воспоминания прибавилась в испиваемую им чашу. Безответная, слабая, безвольная, кроткая девушка Женя, которую насильно брал, кто хотел, не исключая и родного брата, и которая себя, только себя винила во всем происшедшем и жаждала искупления греха своего, — Женя эта еще увеличивает в памяти Маракулина число «крестовых сестер» по горю, страданию, муке, насилию. Возвращается Маракулин в Петербург и снова попадает в атмосферу безнадежности, отчаяния, сознания бессмысленности всего, ужаса всей жизни. На мгновение вспыхивает в нем безумная надежда, что спасение где-то вне его, что надо скорее уехать из Буркова двора, уехать подальше, хотя бы в Париж, куда едет его сосед, «балетчик» Сергей Александрович, вполне удовлетворенный своим ввозом русского искусства в Париж; и подобно тому, как чеховские три сестры все плакали: «В Москву! В Москву!» и искали в ней спасения, так и Маракулин на мгновение хочет надеяться, что его спасет какой-то неведомый, далекий «Париж». Деньги, какую-нибудь тысячу рублей, ему пришлет богатый Плотников, который ведь в него «как в Бога верует». Но Плотников, конечно, присылает Маракулину только 25 рублей, и надежда, которой пытался обмануть себя Маракулин, гаснет в его сердце. Надеяться больше не на что; обманывать себя больше нечем; жить больше незачем, — ужас горя человеческого заморозил сердце Маракулина. И последней каплей, переполнившей чашу, является сцена, которую снова видит Маракулин на Бурковом дворе из своего окна: поет нищенка, бродящая со двора во двор, безногая девочка Маша, Мурка... Довольно! Не нужно больше Маракулину обманывать себя ответами об «изначальном Муркином грехе»: жалок этот ответ перед страданиями живого тела, перед муками живого духа. Слишком много горя человеческого вошло в сердце Маракулина, — и сам, в глубине духа своего, приговаривал уже он себя к уничтожению. Но живуч человек, — и даже к смерти себя приговоривший еще борется из последних сил за жизнь. Когда измученный жизнью, затравленный своими и чужими муками, Маракулин видит сон, что через два дня, в субботу, придет за ним смерть, — с ужасом ждет он, исполнится или нет это предсказание. Настает суббота, и Маракулин, как затравленный зверь, мечется по всему Петербургу из конца в конец, без отдыха, без надежды, с отчаянием в душе: это он убегает от своей смерти. День этот — какой-то кошмар, так ярко нарисованный, что не знаешь, где реальность, а где нет. Но Маракулин уже потерял чувство реальности, его ничто не может удивить; даже наталкиваясь на случайную смерть генеральши Холмогоровой, Маракулин может только тупо повторять: «Вот тебе и бессмертие! Вот тебе и бессмертная!». Но он уже не чувствует былой ненависти к этой «бессмертной воши», он знает, что «обвиноватить никого нельзя». И если кто виноват, то быть может, тот Медный Всадник, тот, «чьей волей роковой город основался», тот, к которому Маракулин обращается с бессмысленной и полной острого отчаяния фразой: «Петр Алексеевич, ваше императорское величество! Русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами! Больше я ничего не имею сказать»... Нет виноватого, нет виновных, но от этого не легче задавленному тяжестью людского горя и человеческих страданий Маракулину; и если он с отчаянием в душе пробует еще бежать от смерти, то знает он, что обманывает сам себя, что смерти он не минет, что сам за ней пойдет... Он возвращается в ночь на воскресенье домой, и когда пробило двенадцать часов ночи, он чувствует себя спасенным от своей навязчивой идеи, от шагавшей по его пятам смерти... Но к смерти он приговорил себя сам, — и не случайно через пять минут после этого летит он из окна, с высоты пятого этажа, на камни Буркова двора... Кто не имеет сил принять и снести горе человеческое, тот не может жить, тот

должен уйти от жизни. Так ушел Маракулин; чашу горечи — горести всечеловеческой — он испил до дна.

3.

Вот «Крестовые сестры» Алексея Ремизова. Быть может, даже по этому намекающему пересказу читатель мог убедиться в силе и глубине повести, такой реалистической и «бытовой» по построению, такой символистически глубокой по содержанию. Все реально в этой повести, все — от «Буркова двора» в Казачьем переулке, между банями и бельгийским электрическим заводом, до самого Маракулина: и в то же время все это взято настолько глубоко, что совершенно забываешь о пресловутом «быте», не его ищешь, не его видишь. Бурков двор, ведь это — не только один петербургский двор, это — целый мир; крестовые сестры, это — не только Вера, Верочка, Веруша, не только Акумовна, Женя, Машка-Мурка; это — все изнасилованные жизнью, задавленные непосильной тяжестью, надорвавшиеся, измученные, погубленные, — все они крестовые братья и сестры. «Униженные и оскорбленные», — так их звал когда-то Достоевский, лучшее влияние которого так чувствуется на литературной стороне этой повести Ремизова. Но Достоевский в этом своем романе еще не отказался от сентиментальной, идеализирующей тенденции: униженные и оскорбленные, они горды сознанием своей правды, хотя бы и побеждаемой. Впоследствии тот же Достоевский показал, как такие люди живут не гордым сознанием правды своей, а унижением своим, мукой своей, вопросом вечным, — вспомним хотя бы Раскольников или штабс-капитана, отца умирающего «Ильющечки». Таковы и у Ремизова крестовые братья и сестры, вечно распинаемые жизнью и вечно горестно вопрошающие: «Отец, Отец, почто еси мя оставил?». Бога спрашивают они, пока верят в Бога; жизнь вопрошают они, пока верят в жизнь. И если есть вопрос, если есть вопль вопроса, то только из уст «крестовых сестер» вылетает он; только для измученных, надорванных, изнасилованных жизнью душ человеческих вопрос о жизни есть вопрос жизни, вопрос жизни и смерти. Конечно, не одни эти люди думают о смерти, думают о жизни; не одни они ищут Бога, ищут правды, ищут оправдания; и разве не случается, что всякие генералы и генеральши Холмогоровы тоже знакомятся с «вопросами» и начинают добросовестно «заниматься» и богоискательством, и богосборчеством, и богостроительством? Делают они это добросовестно, читают, пишут, переваривают и закаляются... Но не дано им вопрос о жизни сделать вопросом жизни. Только те, кто все прошли до конца, до дна, — только те вопрос о жизни ставят, как вопрос жизни своей. Нет ответа — и летит Маракулин с высоты пятого этажа на камни и плиты Буркова двора...

И невольно вспоминаются заключительные строки «Пруда», которыми Ремизов мог бы закончить и «Крестовых сестер».

«Тосковал Дьявол в своем царстве. И кричал страх из слипающихся, отягченных сном людских глаз. И, пробивая красные волны, гляделись частые звезды. А там, за звездами, на небесах, устремляя к Престолу взор, полный слез, Матерь Божия сокрушалась и просила Сына:

Прости им! — А там, на небесах, была великая тьма... — Прости им! — А там, на небесах, как некогда в девятый покинутый час, висел Он, распятый, с поникшей главой в терновом венце... — Прости им!».

Прости им, распинающим: это ли ответ на вопрос жизни распинаемых? И с этой ли мольбой можно обращаться к тому Медному Всаднику, который видя не видит и слыша не слышит? И как быть, если нет двух отдельных станов распинающих и распинаемых, кровожадных «обезьян» и страдающих праведников «Святой Руси»? Как быть, если два эти стана смешаны, спутаны, стасованы, если в жизни невозможно разобрать, где кончается «Святая Русь», и где начинаются клетки с обезьянами? Что, если распинаемые сами распинают других, а распинающие — в свою очередь распинаются?

Обвиноватить никого нельзя. Можно только либо принять, либо отвергнуть и мучеников, и мучителей, и праведников, и обезьян. К этому мы приходим, пройдя «Бурков двор», к этому мы придем, пройдя и все творчество Алексея Ремизова. Я уже сказал, что ключем к этому творчеству являются именно «Крестовые сестры», а ключем к этой повести — одна «бытовая картина», которую мы видели в кабинете купца Плотникова...

II.

МЕЖДУ «СВЯТОЮ РУСЬЮ» И ОБЕЗЬЯНОЙ.

1.

...«Кабинет был разделен на две половины, на два отдела. С одной стороны — копии с нестеровских картин, а с другой две клетки с обезьянами... Маракулин стоял между «Святою Русью» и обезьяной и ровно ничего не мог понять»...

Но мы, читатели, мы понимаем: не купца Плотникова это кабинет, а самого А. Ремизова; кабинет этот — разгадка, ключ ко всему творчеству этого писателя. И более того: не только в своем рабочем кабинете, но и во всей жизни, во всем окружающем мире стоит А. Ремизов между «Святою Русью» и обезьяной; это два полюса его жизни и творчества, между которыми он, дрожа, колеблется — как бузиновый шарик между двумя противоположными полюсами электричества. Прочтите и перечтите хотя бы его «Крестовых сестер» — посмотрите, сколько «обезьян», сколько всех этих Раковых, Лещевых, Образцовых, Ледневых, Бурковых, Горбачевых и Кабаковых, среди которых «задыхается Россия», сколько звериных морд, жестокости, уродства, сытости, самодовольства, кривляний и гримас; а с другой стороны посмотрите и на Веру Ивановну, Верочку, Акумовну, Анну Степановну, Женю, самого Маракулина — все они обреченные, распинаемые, изнасилованные, бесприютные, с глазами «как потерянными», с горем и мукою «бродячей Святой Руси», все они задыхающиеся от жизни, оскверняемые на каждом шагу «обезьянами». И это во всех произведениях А. Ремизова, во всем его творчестве, а не только в одних «Крестовых сестрах». Всюду стоит он между «Святою Русью» и обезьяной, всюду рисует он ужас жизни, мерзость жизни, гримасный кошмар и «как потерянные» лучистые глаза.

Всё это было бы очень просто, если бы Маракулин-Ремизов был прав в своем простом описании кабинета, правильно разделенного на две половины, на два отдела: с одной стороны нестеровская «Святая Русь», с другой стороны — клетки с обезьянами; одесную — страдающие и распинаемые праведники, ошую — распинающие и гримасничающие обезьяны... Если бы творчество А. Ремизова было таким аракчеевски-прямолинейным, то о нем не стоило бы ни говорить, ни писать. Но в том-то и дело, в том-то и сложность творчества А. Ремизова, что в жизни, им видимой, чувствуемой и изображаемой, все смешано, перепутано, сплетено: страдающие праведники сходят с нестеровской «Святой Руси», смешиваются с толпой обезьян и предаются оргии зверской жестокости и всяческого непотребства; только одни лучистые, «как потерянные», глаза выдают их внутренний ужас и муку. Все смешивается: зло с добром, правда с ложью, обезьяна с праведником. И посреди этой смешанной, кошмарной толпы, среди этой кошмарной жизни, им же изображенной, стоит А. Ремизов, как Маракулин в кабинете Плотникова: «Маракулин стоял между «Святою Русью» и обезьяной и ровно ничего не мог понять»...

Перечитывая подряд все произведения Ремизова, иной раз прямо задыхаешься в том кошмарном тумане, который обволакивает собою всякую человеческую жизнь в его рассказах и романах. Липкая, клейкая грязь «Пруда» — первого романа А. Ремизова — засасывает в себя, как тина; на каждой странице кривляются и непотребствуют пред нами обезьяны, тем более страшные, что невыдуманные, а иногда — и это еще тяжелее — сквозь звериную их гримасу светятся лучистые, «как потерянные», глаза, полные отчаяния и муки. И всюду — последнее унижение человеческой личности, изнасилование души человеческой. Развратный, добродушный и глупый монах, о. Гавриил, жадно пожирает объедки и помои; студент, кончая самоубийством, резывается «перочинным ножичком в отхожем месте»; лакей с гордой кличкой «Прометей» занимает в Зоологическом саду «какую-то нечистую и тяжелую должность при слоне во время случки» («Пруд»); «тараканомор» Павел Федорович, «пес сапатый», убивает женщин во время припадков своей звериной похоти («Чортик»); почтовый чиновник Волков живет с женой и с «собачкой благоверной» и, в конце концов, убивает и жену, и собаку: «будет, говорит, насладился»; часовой мастер Семен Митрофанович сперва заставляет безответного мальчишку креститься и прикладываться к его пятке, а потом — пить из «посуды в углу» («Часы»); веселый зубоскал и гримасник Бородин — мертвец среди живых («Жертва»)... И так буквально в каждом рассказе, на каждой странице; какой-то кошмар без начала и конца. И это — жизнь. Мало того: не только на яву, но и во сне не могут уйти от этого мучительного кошмара жизни герои А. Ремизова, кто бы они ни были — обезьяны или страдающие люди. Стоит обратить внимание на этот факт: ни у одного писателя нет такого количества «снов», каким А. Ремизов одаряет своих героев; всем им не столько спится, сколько снится, и все сны их — сплошной, мучительный кошмар. Да и неудивительно: что в жизни, то и во сне. И недаром сны самого А. Ремизова, с такой удивительной тонкостью зарисованные им («Бедовая доля»), — тоже сплошные, мучительные кошмары. Прочтите эти «сны» — и вы поймете, какую представляется А. Ремизову человеческая жизнь. А один из этих «снов», так и озаглавленный «Обезьяны», рассказывает нам о том, как сам автор увидел себя во сне «предводителем шимпанзе», которых предают «на Марсовом поле» такой жестокой казни, что вся земля «взбухла от пролитой обезьяньей крови»... И сон этот дает ответ о значении всех «обезьян» жизни и творчества А. Ремизова: сами они — только жертвы чего-то или Кого-то. Убийцы, мучители, звери-люди, сеющие кровь и слезы по земле, все они — сами жертвы, за которых надо потребовать такого же ответа, как и за их жертвы. И когда на это «Марсово поле» прискакал Медный Всадник, «весь закованный в зеленую медь» (так продолжается «сон» А. Ремизова) и стянул арканом горло «предводителя шимпанзе», то — «в замертвевшей тишине, дерзко глядя на страшного всадника перед лицом ненужной, ненавистной, непрошенной смерти, я, предводитель шимпанзе... прокричал гордому всаднику и ненавистной мне смерти трижды петухом»... Если от этого Медного Всадника — того самого Всадника, которому и Маракулин бросил в лицо свой мучительный стон, как это уже отметили мы выше, — если от этого Медного Всадника нельзя получить ответа за все — и за распинаемых, и за распинающих, то только стон, насмешку и издевательство можно бросить ему в лицо... Но ведь и это — не ответ на вопросы о причинах и целях страданий и муках человеческих. Ответа А. Ремизов и не дает, — но неустанно он все спрашивает, спрашивает и спрашивает... Он отвращает свой взгляд от «обезьян», он ищет чистоты, святости, наивности, любви, как оправдания мира. Где найти все это, где искать все это? Конечно, среди тех, о которых еще Христос сказал: если не будете, как дети — не войдете в царство небесное... И Ремизов обращается к детям; среди них он хочет найти «Святую Русь», еще не загрязненную жестокостью, не запачканную кровью, не измученную муками тяжелой крестной ноши... Посмотрим, что он находит.

Так рисовать детей, как рисует их Ремизов, так любовно и нежно заглядывать в их душу — немногие умели и умеют в нашей литературе. Четырехлетний пузан Бебка с оттопыренными губами («Чортов лог»); пригостишка, мечтающий утащить из учительского шкапа игрушку («Слоненок»); малыши-гимназисты, убегающие «в Америку» с паспортом кухарки Феклуши и с тремя рублями («Царевна Мымра»); крошечная «королева» Саша с носиком «с защипкой» и с синими прелукавыми глазами («Мака»); фантастическая и такая реальная «Зайка», шалунья и веселушка — все это, повторяю, написано нежно и любовно большим художником, которому близка детская душа, близки дети, «эти единственно милые и чистые незабудки». И вот, посмотрите, что делает с ними А. Ремизов, что делает с ними жизнь.

Проходит первое, чистое, бессознательное детство. Восемилетний Коля («Пруд») уже начинает вспоминать «что-то хорошее, что было когда-то, третьего года»; начинается что-то стыдное, тайное, запретное; растут синие круги вокруг глаз. Вместе с этим приходит что-то звериное, «обезьянье», жестокое. Пойманную крысу «потихоньку» ошпаривают кипятком, «норовя в глаза»; крыса, судорожно умываясь лапкой, кричит, как человек... «Из навоза выкапывают белых, жирных червей и, набрав полные горсти, раздавливают по дорожкам». Ловят лягушек и истязают-потешаются: «отрывают лапки, выкалывают глаза, распарывают брюшко, чтобы кишки поглядеть»; и в то же время весело, по-детски, егозят и шалят, «как маленькие обезьянки»... И подлинно — уже начинает сквозь святое детское лицо проглядывать гримаса жестокой, грязной «обезьяны»... «Не было на свете ни лица, ни такого предмета, на чем бы глаза успокоить. Даже дети, эти единственно милые и чистые незабудки... Детские личики казались в зверских, стальных намордниках. И скалили из-за решетки свои молочные острые зубки» («Пруд»). И это — те, о которых сказано: если не будете, как они — не войдете в царство небесное! Где чистота, невинность, ласка, любовь, где дети-ангелы? — Их нет! «Крылья мои белые, тяжелые вы в слипшихся комках кровавой грязи»... Нет святых детей, — из них уже выросли дети-обезьяны, мучители и палачи, в звериных стальных намордниках... Растут дети — и растут с ними жестокие, калечные мысли; озлобляется и пачкается детская душа. Жизнь берет свое. Гимназистик Атя, неудачно бежавший в Америку, любит чистою, детскою любовью Клавдию Гурьяновну, свою «царевну», свою «единственную»; спасаясь от наказания, прячется он под кроватью «царевны» в то время, когда к ней приходит любовник... Жизнь берет свое — и Атя уходит уже не тот — с камнем на сердце и с пустыней в душе; осмеяна, поругана его любовь, жизнь показала ему свое «обезьянье» лицо («Царевна Мымра»). И уже не детские сны видят такие дети: их сны — тоже кошмары грязи, крови и гримас («Пруд», «Слоненок»). Жизнь захватывает, жизнь засасывает их; они смешиваются с толпой «обезьян», скотское торжествует над человеческим. И часто, сохраняя еще в душе ту искру, которая делает их «как потерянные» глаза лучистыми глазами бесприютной «Святой Руси», они все же до конца, до дна принимают и выявляют то звериное, жестокое, что есть в человеке. Никакой разделяющей черты нельзя провести тогда между «Святою Русью» и обезьяной: все спутано, перемешано, сплетено — правда и ложь, зло и добро, святое и «обезьянье». И тогда одновременно «что-то пречистым тает на лицах в ангельском умилении, трубят трубы справедливости и негодования, а в сердце какие-то паразитические насекомья гадят и кишат и безгранично царят в своем царстве»... («Пруд»). И снова встают прежние вопросы, снова кровь и страдание требуют ответа: «земля взбухла от пролитой обезьяньей крови»... И снова выясняется, что и распинающие, и распинаемые, все — жертвы; и громко звучит тот ужас перед жизнью, к которому сводится эта сторона творчества А. Ремизова.

Тут-то и выступают на сцену крестовые сестры и братья в произведениях А. Ремизова — все подъявшие вольно и невольно тяжелую крестную ношу, все изнасилованные духовно, все распинаемые жизнью и познавшие ее ужас. Все они — главные действующие лица в произведениях А. Ремизова, и вот почему великолепная повесть его «Крестовые сестры» имеет центральное значение для всего его творчества. Крестовые сестры и братья — не святые, не праведники; иной раз и на их лицах «что-то пречистым тает в ангельском умилении», а в сердце «какие-то паразитические насекомья гадят и кишат и безгранично царят»... Если кому-нибудь покажется невероятным такое соединение, то пусть этот счастливый человек обратится к Достоевскому, пусть вспомнит хотя бы Лизу из «Братьев Карамазовых»: там много говорится об этом, о неразрывном слиянии святого с «обезьяньим», чистой, страдающей души с калечными мыслями и поступками. Крестовые братья и сестры — не святые; иной раз они доходят до дна в своем «обезьяньем» падении: но все же если есть «Святая Русь», то это только — крестовые братья и сестры, все измученные, распинаемые, познавшие до дна тяжесть и унижение жизни, несущие тяжелую крестную ношу неизбежного страдания. И когда увидишь, почувствуешь всю тяжесть этой крестной ноши, то уже не будешь делить людей на распинающих и распинаемых, и поймешь, что все они — жертвы Кого-то, за которых должен быть дан ответ. «...Видел издевательства, косность, самообольщения и обольщения, зверство, а над всем одно... одно страдание... И для чего жил мир, и на чью потеху прыгал одинокий человек... на потеху? — на слезы и страдание себе и тебе, тебе и себе»... («Пруд»). Все — жертвы Лиха-Одноглазого, царящего над миром, царящего над жизнью: «изморил он беду свою, пустил ее, голодную, по земле гулять, и, Одноглазый, своим налившимся оком косо посматривает из-за облаков с высоты надзвездной, как в горе, в кручине, в нужде, в печали, в скорби, в злобе и ненависти земля кувыркается и мяучит Муркой... Он любит: в чем застану, сужу тебя!» («Крестовые сестры»). Ну что-ж: суди нас, судья неправедный! Неправедный, ибо это не Бог, а Дьявол царит над миром. Одна надежда верующих — на помощь Богочеловека, который спасет мир. «Жизнь сама непонятна, — говорит у А. Ремизова Иуда, принц Искаротский, чающий Христа: — живут, не зная для чего, мучаются, не зная за что... Нет ей оправдания. И твоя правда, и моя правда, и везде правда, а нигде ее нет. Он несет ей оправдание и даст новый закон»... И вот пришел Тот, пришел и прошел. И снова в мире нет нигде правды, снова нет оправдания жизни. «Нет, не приходил Тот, светлый и радостный, не говорил скорбящему миру: мир в ам» («Пруд»). Не воскресал Он из мертвых, не победил Он зла, — но, распятый, всеми оставленный, стал Он добычей Сатанаила (так рассказывает А. Ремизов в апокрифе «О страстях Господних»). Взял Сатанаил мертвое тело Христа, бросил на осквернение бесам, а потом убрал тело в дорогие царские одежды и вознес на высочайшую гору на престол славы. «И там, на вершине, у подножия престола встал Сатанаил и, указуя народам подлунной — всем бывшим и грядущим в веках — на ужасный труп в царской одежде, возвестил громким голосом: — «Се Царь ваш!» — А с престола на мятущиеся волны голов и простертые руки смотрели оловянные огромные очи бездушного, разложившегося тела»... («Лимонарь»). Бог распят и распинается вечно; Сатанаил вечно царит над миром и, строя гримасы, хохочет над человечеством. Страдают, гибнут, распинаются люди, — а там, на небесах, царит великая тьма, «там, на небесах, как некогда в девятый покинутый час, висит Он, распятый, с поникшей главой в терновом венце» («Пруд», последняя страница). Страдают, гибнут, распинаются люди, — а высоко над ними, «на самом верхнем ярусе соборной колокольни, в оконном пролете, упираясь костлявыми ладонями о каменный подоконник и, выгнув длинно, по-гусиному, шею, хохочет Кто-то, сморщив серые, залитые слезами глаза, хохочет в этой ночи звездной» («Часы», последняя страница). Распинается «Святая Русь», хохочет «Обезьяна»; и невольно вспоминается фраза Пушкина из письма его к Вяземскому о Судьбе:

«представь себе ее огромной Обезьяной, которой дана полная воля... Кто посадит ее на цепь? Ни ты, ни я, никто»...

Обезьяна царит над миром. И недаром в одном из произведений Ремизова, на сцену выходит, под торжественные звуки «обезьяньего марша», сам «Его Величество царь Обезьяний, Обезьян Великий — Валах-тантарарахтарандаруфа Асыка Первый», с большой обезьяньей свитой («Трагедия о Иуде, принце Искаротском»). И снова здесь, как и во всех произведениях А. Ремизова, обезьяны смешиваются с людьми, снова течет кровь обезьянья и человеческая. Люди, вместо орденов, украшаются «обезьяньими знаками», фаллосами; обезьяны мучительствуют над людьми. «Про одного обезьяна рассказывают: схватил он подвернувшийся кол и так ловко чвакнул сонную по голове, что у той череп раскололся. Ткнул еще колом в живот и пошел, как ни в чем не бывало»... Но разве люди уступят в зверстве обезьянам? «А что с той косоглазой обезьяной выделявали — просто умора! Гладил, гладил ее один — тише воды, ниже травы — да как пырнет, кровь брызнула»... Весь этот вводный эпизод с обезьянами из «Трагедии о Иуде» можно распространить на все творчество А. Ремизова — мы в этом уже могли убедиться; и невольно поэтому отождествляешь «Обезьяньего царя» с «Обезьяной-Судьбой» Пушкина, с Медным Всадником. Что против них может человек? Проклятия и мольбы бессильны. «Я бы самого этого Валахтантарарахтарандаруфу положил бы на ладонь и другую раздавил, вот так! Он ведь всем коноводит»... И снова вспоминаешь слова Пушкина об огромной Обезьяне-Судьбе, «которой дана полная воля... Кто посадит ее на цепь? Ни ты, ни я, никто»...

5.

И все-таки люди живут. Как могут жить они, чем могут жить они? Для этого нужна либо железная сила, либо деревянное бесчувствие. «Если бы люди вглядывались друг в друга и замечали друг друга, если бы даны были всем глаза, то лишь одно железное сердце вынесло бы весь ужас и загадочность жизни» («Крестовые сестры»). Крестовым братьям и сестрам «даны глаза» — и многие из них не могут вынести этого зрелища безначальной и бесконечной муки человеческой; не выносит этого Маракулин и, сам того не сознавая, невольно приговаривает себя к смерти. Подобно другому герою А. Ремизова, «всю жизнь до травинки принял он к себе в сердце — и не видел существа, сердце которого не заплакало бы хоть однажды» («В секретной»). Правда, иной раз люди пытаются обмануть себя хоть каким-нибудь ответом, лишь бы жить, лишь бы убедить себя в праве существования; они пытаются оправдать и чужое страдание, и свою муку. «Ты помазан совершить то, что совершил, а тот был помазан свое совершить. Тем, что он мучился, когда ты его прихлопнул, он искупил свое, а ты искупишь завтра» (ibid). И Маракулин тоже, как мы видели, пытается облегчить свою измученную душу объяснением мирового страдания: кошку Мурку кто-то битым стеклом накормил — и вот она мучается на камнях Буркова двора, а Маракулин хочет видеть в этом «какую-то высшую справедливость, кару за какой-то Муркин изначальный грех, неискупленный и неизглаженный»... Да мало ли еще ответов может найти человек, жаждущий хоть чем-нибудь обмануть себя, лишь бы жить! На эту тему умный и ядовитый рассказ написал Л. Андреев («Мои записки»): все можно объяснить и оправдать разумом, было бы лишь желание! Но Маракулин и вообще крестовые братья и сестры не рассуждают о человеческих страданиях, а мучительно переживают их. Вот отчего не могут они, в конце концов, удовлетвориться этими жестокими, ветхозаветными оправданиями страданий; их человеческое сердце не может вынести этой нечеловеческой неправды. Нет, уж пусть лучше царит в мире тяжелый, несправедливый закон: страдания есть, оправдания им нет. Кто может — вынесет эту тяжелую правду; кто не может — уйдет от нее навсегда. Маракулин не выдерживает и уходит; Ремизов остается жить. Что же? Или у него «железное» сердце? А может быть, не только железное, но и обыкновенное, человеческое сердце может вынести эту тяжелую правду?

Отвечает на это сама жизнь: да, человеческое сердце способно вместить эту мучительную правду. Посмотрите вокруг: сколько крестовых братьев и сестер! И только немногие из них кончают так, как Маракулин. Человечество находит в себе силу жить — это ответ самой жизни. Правда, немалую часть этого человечества составляют люди с деревянными сердцами, накрепко запертыми для всякого чужого горя и страдания. Это — разные генеральши Холмогоровы («Крестовые сестры»), — сытые, здоровые, самодовольные, «сосуды избрания», имеющие «царское право» на существование. Генеральша Холмогорова — «бессмертная вошь» — это жуткий символ, при всей своей реальности; это бесконечное число людей, «имя же им легион». Она глуха и слепа ко всякому горю, и она безгрешна, так что на духу ей совсем не в чем каяться: «не убила и не украла, и не убьет и не украдет, потому что только питается, пьет и ест, переваривает и закаляется»... И если к кому-нибудь Маракулин-Ремизов может чувствовать ненависть, то это не к жестоким убийцам, насильникам, распинателям телесным и духовным, которые все же сами живут, страдают и доходят до последнего предела, а именно к этим худшим из «обезьян», надевшим маску довольства и безгрешности, к генеральшам Холмогоровым. Безгрешная и беспечальная жизнь этих «бессмертных вшей» — для Маракулина-Ремизова отвратительнее и ужаснее самой мучительной, самой «распинаемой» жизни. О, нисколько не обманывает он себя: он думает, что если бы предложить всему человечеству эту вошь беспечальную, безгрешную и бессмертную жизнь генеральши, жизнь довольную и спокойную («питайся, переваривай и закаляйся!»), то все хлынули бы толпой в этот Новый Сион, в этот Хрустальный дворец, по выражению Достоевского. «И надо думать, — прибавляет Маракулин-Ремизов, — что так поступило бы все разумное и доброе — кто себе враг! — и поступило бы законно, правильно, мудро и человечно: в самом деле, ну, кому охота маяться, задыхаться без сна, потеряв и терпение, и покой!» Но сам-то он не пойдет в этот Новый Сион, не пойдут туда крестовые братья и сестры: кто раз понял и почувствовал страдание человеческое, тот будет маяться, задыхаться без сна, но не пойдет с коровьим колокольчиком беспечно питаться, переваривать и закаляться. Пусть это «безумие», — но в этом случае и мы предпочитаем остаться с «безумием», с неутоленными муками, с неоправданными страданиями, чем идти купно с «разумным и добрым» в царство беспечальной вошьей жизни, если бы оно было хоть когда-нибудь возможно. Есть, стало быть, нечто ужаснее вечной крестовой муки, своей и чужой, страшнее невыносимого сознания бессмысленности и неоправданности человеческих страданий... Как бы то ни было, мы знаем ответ жизни: и не железное и не деревянное, а живое человеческое сердце может вынести жестокую правду о неоправданном страдании. И тот, кто вынес это тяжелое испытание, тот завоевал этим свое право на жизнь, тот будет жить, страдая своей и чужой мукой, впитывая в себя свою и чужую радость, отзываясь, как эхо, на все звуки жизни... Искуса этого не выдержал Маракулин, но сквозь него прошел А. Ремизов. Стоя между «Святою Русью» и обезьянами, он «ровно ничего не мог понять»; но не одно «понимание» выносит приговор над жизнью; жизни не может понять А. Ремизов, но он может ее принять. И в этом — вторая сторона, творчества А. Ремизова: ужас перед жизнью совмещается в нем с нежным и любовным отношением к этой жизни во всех ее проявлениях.

III.

СВЯТАЯ РУСЬ.

1.

Явился Николе Угоднику ангел Господень и повелел ему идти истребить русскую землю, русский народ. Пошел Никола по Руси, из города в город, из деревни в деревню — и видел всюду беззаконных правителей, видел невинно-заключенных в темницы, напрасно-осужденных на казнь, видел от края до края всю землю Русскую — горькую, голодную, бесшабашную, пьяную. И подняв руку, трижды благословил он ее великим благословением, и остался помогать Руси от вешнего Николы до осенней Никольщины, и только тогда пошел помаленьку вверх по облакам на небеса, к райским вратам, справлять Никольщину. А там, перед вратами рая, собрались уже под райским деревом, за золотым столом, все святые угодники; не хватало одного только Николы. Наконец, пришел и Никола.

«Пришел он в лапотках, седенький, со своим посохом; его райское платье поиздергалось, заплатка на заплатке лежит.

— Что, Никола, что запоздал так? — спросил Илья Угодника, — или и для праздника переправляешь души с земли в рай?

— Все с своими мучился, — отвечал Никола, садясь к святым за веселый золотой стол, — пропащий народ: вор на воре, разбойник на разбойнике, грабят, жгут, убивают, брат на брата, сын на отца, отец на сына, дочь на мать! Да и все хороши, друг дружку поедом едят; обнаглед русский народ.

— Я нашлю гром на них и молнию, попалю, выжгу землю! — воскликнул громовный Илья.

— Я росы им не дам! — поднялся Егорий.

— А я мор пуцу, язву и чуму, изомрут, как псы! — крикнул Касьян; известно, Касьян, самому Златоусту в горячах усы спалил.

— Смерть на них! — стал Михайло Архангел с мечом.

— Велел мне ангел Господень истребить весь русский народ, да простил я им, — отвечал Никола Милостивый, — больно уж мучаются.

И, встав, поднял Никола чашу во славу Бога Христа, создавшего небо и землю, море и реки, и китов, и всех птиц, и человека по образу своему и по подобию»...

Так рассказывает А. Ремизов в апокрифе «Никола Угодник»; так и сам он благословляет то, что проклинает, принимает то, чего не понимает. Видит он вокруг себя горькую, голодную, бесшабашную, страшную жизнь человеческую — и проникновением художника принимает ее, просветленную, со всеми муками, всеми страданиями. Страдания есть — оправдания им нет, но и виновных нет: «обвиноватить никого нельзя». Жизнь надо принять всю — «до последней травинки», полюбить ее всю и всасывать в себя ее всю, до дна. Жизнь человеческая охвачена со всех сторон океаном жизни природы, — и самые нежные, тонкие, тайные проявления этой жизни чутко и любовно передает нам А. Ремизов в своем поэтическом творчестве. Жизнь человеческая, с ее неизбежным страданием, давит его кошмаром, и иной раз он готов одного себя обвинить, а человеческую жизнь оправдать. «Думаешь, с миром борешься, — восклицает он, — не-ет, с самим собою: этот мир ты сам сотворил, наделил его своими похотями, омерзил его, огадил, измазал нечистотами...» («Пруд»). И когда во сне (опять «сон»!) он хочет видеть всю красоту поднебесную и плыть в лодке по облакам, то слышит голос: «паразит ты мерзкий, да не видать тебе, как ушей своих, ни облака, ни того, что там за облаком, — прочисти наперед глаза свои, видящие во всем одну гадость, а тогда уж милости просим!» («Бедовая доля»). Вероятно, многие из читателей А. Ремизова, содрогавшиеся от его кошмарного, душного описания жизни, разделяет это мнение: не жизнь человеческая кошмарна, а только произведения

А. Ремизова... И по-своему они правы: каждому дано видеть жизнь по-своему, и тот, для которого жизнь есть только понятное, закономерное физическое и нравственное развитие, — этот счастливый человек свободно может не читать и не понимать произведений А. Ремизова и некоторых других современных писателей, так тесно связанных по духу с великим мировым гением, «кошмарным» Достоевским... Другие, менее «счастливые» люди знают, что жизнь на деле еще тяжелее, чем она преломляется в творчестве А. Ремизова, — но все же они живут и «прочищенными глазами» смотрят на мир, принимая его и чутко отзываясь на каждый звук жизни. Так смотрит на жизнь и А. Ремизов: не расставаясь с тяжелой крестной ношей, он жадно впитывает жизнь, «всю жизнь до травинки принимает к себе в сердце». И только тогда, приняв всю жизнь в свое сердце, только тогда в небесах он видит Бога: «а мне, — закричало сердце, — такую жизнь... да, жизнь, глуби ее, тебя — ты Бог мой!». Тогда рождается в нем нежный и тонкий поэт, который «всасывает в себя все живое, все, что вокруг жизнью живет, до травинки, которая дышит, до малого камушка, который растет; и всасывает с какою-то жадностью и весело, да как-то заразительно весело...» Тогда он испытывает (смотри об этом «Крестовые сестры») какую-то ничем необъяснимую «необыкновенную радость», которой бы, кажется, на весь бы мир хватило (в философии она известна под дубовым именем «универсального аффекта»), и которая переполняет его сердце «тихим светом и теплом». Тогда он пишет свою нежную, поэтическую «Посолонь», до сих пор так мало оцененную; тогда он пишет «Маку», «Морщинку», «Котофей Котофеича» и все свои поэтические картинки и сказочки; тогда он уходит порою в сказочную «Святую Русь», которая для него жива до сих пор, и которую он умеет воссоздать с такую глубокою поэзией.

2.

Не надо думать, что в свою «Святую Русь» А. Ремизов уходит, как в какое-то романтическое царство, спасаясь от кошмаров окружающей жизни. Кошмаров и там не меньше, если не больше: проползает мимо змея Скарапепя, неся свои двенадцать голов — «пухотные, рвотные, блевотные, тошнотные, волдырные»; пляшут черти, глумясь над мукой человеческой («Бесовское действо»), наводит ведьмак порчу; жгут «черного петуха» («Посолонь»); мертвецы-упыри пьют кровь живого человека; плачется на горькую судьбу ведьмин помощник Коловертыш, и злорадно хохочет сова («К Морю-Океану»). И где уж тут говорить о беспечальной романтической «Святой Руси» А. Ремизова, если в ней возможны такие картины, как избиение четырнадцати тысяч младенцев, (апокриф «Рождество»). Прочтите и перечтите хотя бы одну эту картину...

Нет, не от кошмаров окружающей жизни уходит А. Ремизов в свою «Святую Русь»: от кошмаров не уйти тому, кто не хочет закрыть глаза и уйти от жизни; нет, и здесь, в этом своем царстве, попрежнему стоит А. Ремизов между обезьянами и «Святою Русью». Пусть стоит — в этом две стороны его творчества; но мы уже знаем теперь, что «не понимая» жизни, он «принимает» ее: иначе не мог бы он идти «Посолонь», — встречать «весну красную», «лето красное», провожать «осень темную», ожидать «зиму лютую», идти трудным и радостным путем «к Морю-Океану». Тяжкая крестная ноша соединима, стало быть, с жадным всасыванием в себя всей жизни «до травинки»; пройдя искус неоправданных страданий человеческих, можно — и должно — остаться жить, жить всеми сторонами души, всей полнотой бытия...

Еще раз повторяю: уходя в свою «Святую Русь», вовсе не прячется А. Ремизов в «творимую легенду» от ужасов жизни. От жизни не уйти никуда, и, уходя в фантастику, А. Ремизов вовсе не уходит от жизни. Всем своим творчеством показывает он, что царство «Святой Руси» — поистине внутри нас, по крайней мере тех из нас, которые способны чувствовать всю поэтическую прелесть народного «мифотворчества», всю глубокую детскую мудрость народных верований, понятий, представлений. Я говорю — детскую мудрость, ибо, быть может, ни в какой другой области не примени-

мо вечное слово: «Если не будете, как дети — не войдете в царство Божие». Прочтите «Посолонь» — и вы поймете, что это значит. Только с просветленными глазами, только с детской народной мудростью можно войти в царство «Святой Руси» и уверовать в его высшую реальность.

Тогда воскреснут перед нашими глазами мертвые обряды, потерявшие смысл игры, деревянные кустарные игрушки, — и все они, действительно, воскресают в творчестве А. Ремизова. И это потому, что он умеет проникнуться «детской» мудростью, умеет взглянуть на мир и жизнь «детскими» глазами — ни на минуту не забывая притом ни змеи Скарапеи, ни четырнадцать тысяч избиенных младенцев.

«У детей глаза подслеповато-внимательные, — говорит А. Ремизов в своих примечаниях к «Посолони», и то, что говорит он о детях, мы можем применить к нему самому: — для них нет, кажется, ни уголка в мире незаполненного, все вокруг кишит жизнями... Не отделяя сна от бодрствования, дети мешают день с ночью, когда руководит ими не мама и нянька, а Сон. Всякую ночь Сон приходит к кроватке и ведет их гулять на свои поля к своим приятелям. Знакомые лица игр и игрушек ночью живут самой полной жизнью, и это отражается на отношении детей к предметам в дневной жизни... Среди бела дня вдруг покажется Кострома, а станет солнце закатываться, глядишь, и Буроба с мешком тащится...»

Все это мы и видим в творчестве А. Ремизова. Жизнь под аспектом приемлемости — не есть ли именно жизнь, рассматриваемая детскими глазами? Как все светло, ярко, воздушно, желанно, просто, мило! Ничего страшного, ничего непонятного; нет слез, нет драмы, а если и есть, то разве только несложные и невинные трагикомедии. Там «игры, обряд, игрушка рассматриваются детскими глазами, как живые и самостоятельно действующие» (прим. к «Посолони»); там кошка играет с мышками в веселые, бескровные «кошки-мышки», там «гуси-лебеди» серого волка под горой чуть не защипали, так что серый только отбрыкивался да унимал гусей: «вы мне хвост-то не оторвите!»; там жизнь звериная, жизнь земная течет радостно и весело; «там распаханные поля зеленой зеленятся, там в синем лесе из нор и берлог выходят, идут и текут по черным утолкам, по пробойным тропам Божии звери,.. (там) песенка вьется, перепархивает со цветочка по травушке, пестрая песенка-ленточка»... И куда девался «Кто-то», со слезящимися глазами и длинной гусиной шеей, злобный и грустный Дьявол, хохочущий над человечеством? Вместо него перед нами добродушный «Бес-зажига рогатый» курлыкает, ковыряется в земле и птичек считает; выскакивают бесенята и «такую возню поднимают, такого рогача-стрекоча задавать пускаются, кувыркаются, скачут, пищат, бодаются, пляшут, да так, что и сказать невозможно»... «Известно, бесенята отскочат да боднут — такая у них игра», — прибавляет автор в примечании... Страшного ничего нет; можно только «напускать страха», описывая, например, как по высоким горам, по зеленым долам «страшные» звери ходят,

переходят ров и вал:
осел, козел,
олень да лев
медведюшка —
звери страшные,
звери важные,
сам с усам,
сам с рогам...

«Читать это надо строго, любовно и важно, — снова прибавляет автор в примечании: — там, где звери собираются и переходят ров и вал, надо напустить страха: сам с усам, сам с рогам»... («Посолонь», примечания).

И все это поистине есть в жизни — для того, кто хочет и умеет смотреть. Но — если не будете, как дети, не войдете в это царство «Святой Руси». Конечно, не толь-

ко это есть в жизни, и даже детские «подслеповато-внимательные глаза» скоро научаются видеть и слезы, и уродство, и страшное, и кошмарное — все то, что с такой тяжелой ясностью видит в жизни и сам А. Ремизов. Но для того, кто хоть раз взглянул на мир глазами ребенка — для того вечно мир и жизнь будут видны «под аспектом приемлемости». И сколько бы он ни видел потом в мире слез и крови, обезьян и распинателей, сколько бы он ни видел в жизни горького, бесшабашного, обнаглелого, мучительного — все же его последний взгляд на мир и жизнь будет просветленным, все же, не понимая жизни, он будет принимать ее и не проклинать, а «трижды благословлять ее великим благословением»...

3.

Ничто, быть может, не уясняет этой внутренней «приемлемости» жизни и мира А. Ремизовым лучше и нагляднее, чем анализ внешней формы его «свято-русских» произведений — «Посолони», «Лимонаря», «К Морю-Океану», «действ». Такой анализ — дело будущего, когда к творчеству А. Ремизова отнесутся с тем вниманием, какого оно давно уже заслуживает, когда поймут, что в А. Ремизове мы имеем одного из замечательнейших русских стилистов.

Возьмите хотя бы «Посолонь» — какое мастерство, какая любовь не только к жизни, но и к слову, не только к миру, но и к слогу! И это не то холодное мастерство, пример которого мы имеем хотя бы в художественных произведениях Д. Мережковского; в произведениях А. Ремизова перед нами не мертвое мастерство, а воистину живое художественное творчество. Художник перед нашими глазами творит чудо: роется в «чудных книгах, писанных полууставом», в кодексах XVII века, пересказывает «слово, притчу, повесть и сказание», любовно собирает слова, пишет к ним обширные примечания, подбирает слово к слову, что цветы, нанизывает их на нитку рассказа одно к другому, что бусы — и в результате перед нами яркое поэтическое, живое, поистине художественное произведение. В этом чудо творчества, в этом тайна искусства.

Трудный это путь, доступный не всякому, а только подлинному художнику. Две опасности стоят на пути: можно сплести из слов, веря только в них, не живую художественную ткань, а мертвую словесную сеть, и запутаться в ней — пример этого мы имеем в мастерстве Д. Мережковского; или можно увлечься словами, перейти меру и границу, забыть грань между главным и второстепенным, из-за слов не видеть произведения — так часто случалось с Лесковым. От Лескова во многом идет и А. Ремизов, но, истинный художник, он властвует над своими словами, а не они над ним, ибо не от слова он идет к жизни, а от жизни к слову.

И то, как он любит и принимает слова, показывает воочию, как он принимает и любит жизнь. Прочтите «Посолонь» — какая прозрачная нежность! И как просто, казалось бы, она достигается! Просмотрите там «Кострому» — все построено на уменьшительных именах. Но попробуйте, не будучи художником, прибегнуть к этому же приему: посмотрите, какое получится противное сюсюканье! Или прочтите в «Лимонаре» апокриф «Гнев Илии Пророка» — многое ли вы найдете равного по изобразительности, по достигнутой силе, во всей русской литературе? Последуйте за автором «К Морю-Океану» — и вы увидите, как подлинная жизнь переливается и искрится во всем, к чему ни прикоснется рука художника. Возьмите, наконец, «действия» — и вы увидите в них не опостылевшую всем «стилизацию», а подлинное художественное воскрешение, нечто единственное в этом роде во всей русской литературе. И после всего этого — перейдите вдруг к «Крестовым сестрам» или «Пруду», где с тем же остро-отточенным оружием стиля автор проникает в глубь души современного живого человека.

Да, недаром А. Ремизов прошел в свое время через «декадентство». Все завоевания его он сохранил и удержал, во многом сам проложил вперед дорогу; но он сумел преодолеть в своем творчестве все то, что привело в конце-концов «декадентство» к

вырождению и оскудению. В стиле и манере «Пруда» пишут теперь только эпигоны декадентства; характерный пример — роман Ивана Рукавишникова, «Проклятый род» (1911 г.). Дешевые эффекты, бывшие десять лет тому назад новыми, нарочитая изысканность, изломанность чувства и стиля — все это стало теперь доступным бесчисленным эпигонам декадентства. И как раз в это самое время тонкий и глубокий художник, А. Ремизов, сознательно идет к все большей и большей, безмерно более трудной простоте линий и формы. Интересно сравнить редакцию собрания его сочинений 1911 года с первоначальным текстом тех же произведений: ценнейший материал для изучения психологии и эволюции творчества! Сравните «Часы» или «Пруд» первых изданий (1905 и 1907 г.г.) с текстом этих же романов в собрании сочинений — почти ни одна фраза не осталась без изменений, некоторых страниц узнать нельзя. К изучению всего этого когда-нибудь еще вернется история литературы.

Но и теперь уже ясен облик этого художника, так любовно ищущего старых и новых слов, так горько ненавидящего мир и жизнь, так искренно благословляющего и мир и жизнь великим благословением. Не понимая, он принимает и жизнь, и мир; но кто принял — тот понял, если не разумом, то внутренним чувством. Распинатели и распинаемые, обезьяны и «Святая Русь», вся жизнь «до травинки» и тяжкая крестная ноша — соединены в творчестве А. Ремизова в одно целое, ибо так соединены они и в самой жизни.

Это трудно принять и понять; а потому для многих творчество А. Ремизова останется навсегда книгою за семью печатями. Но те, кто чувствуют одновременно и мучительную глубину и художественную прелесть этого творчества — высоко ценят и будут ценить этого подлинно большого писателя.

1910—1911 г.г.

МЕРТВОЕ И ЖИВОЕ

Мертвое мастерство

...И если там, где буду я,
Господь меня, как здесь, накажет, —
То будет смерть, как жизнь моя,
И смерть мне нового не скажет...

Д. Мережковский.

I.

Д. Мережковский — настолько крупный писатель, что раньше или позже историки литературы займутся изучением в хронологическом порядке его многообразной деятельности, рассмотрят «эволюцию» его взглядов, найдут начала и концы, подведут итоги... Вряд ли только уместно заниматься этим в настоящее время, когда «конца» деятельности этого писателя мы еще не имеем, и когда еще возможны самые разнообразные повороты этой деятельности. Но зато уже давно можно подойти к этому писателю с другой стороны: оставить в стороне его «историческое развитие» и попробовать найти тот пафос творчества, который у каждого крупного писателя свой, — тот «пафос», который только и может служить критике и читателю ариадниной нитью в лабиринте всякого творчества.

И прежде всего следует поставить себе следующий вопрос: почему к деятельности Д. Мережковского, к его «проповеди» — современники его почти совершенно равнодушны; почему «пафос» его, повидимому, никого не заражает, никого не увлекает? Это заслуживает внимания: в чем тут дело? Не повторяется ли здесь вечная история гения, но понимаемого современниками? Голос ли Д. Мережковского слишком слаб, или окружающие глухи? Повидимому, не в этом дело — причину надо искать глубже. Услышали же Д. Мережковского настолько, что некоторые даже возложили на него царский венец после смерти Л. Толстого. «Ему по праву должно принадлежать освободившееся за смертью Толстого царское место в русской литературе»... Правда, это венчание Д. Мережковского на царство было только рекламой издательства собрания его сочинений; правда, к рекламе этой все, начиная с самого Д. Мережковского, отнеслись крайне отрицательно; но все-таки факт на лицо: вышло уже пятнадцатитомное собрание сочинений Д. Мережковского, книги его расходятся многими изданиями, его читают, его высоко ценят — и к нему совершенно равнодушны... Отчего же это? Неловкое и рекламное венчание Д. Мережковского на царство невольно наталкивает на целый ряд вопросов, на целый ряд мыслей, которые подводят нас к самой сущности «пафоса» этого писателя.

Действительно, стоит только вдуматься: почему же настолько неприемлемым и диким представляется это помазание Д. Мережковского на царство? Чтобы понять это — стоит только вспомнить, кто всегда был «царем» для русского читателя. Царем в русской литературе мог быть только «пророк», только «учитель». Царит Пушкин, великий учитель вечной красоты и солнечной жизни; царит Лермонтов, пророк вечной борьбы с жизнью и миром; царит Достоевский, царит Толстой, великие учителя и пророки, проповедники великих религиозных и философских истин. И этот венец не по просьбе дается и не силой берется; иной раз великие писатели хотели бы обме-

нять свою царскую корону на мантию пророка — но этого им не дано. Признанным царем русской литературы 40-х годов был Гоголь; но ему мало было этого признания; он хотел быть проповедником и учителем. Знаменитая его «Переписка» и была попыткой сменить царское звание на пророческое; но попытка эта кончилась гибелью Гоголя. Гибнул всякий, кроме первосвященника, прикоснувшийся к Скинии Завета; гибнет всякий лжепророк, пытающийся надеть на себя мантию пророка.

Умер великий пророк земли русской; теперь и Саул может быть во пророцех. Д. Мережковский вот уже четверть века занимает пост проповедника; отчего же, повторю, таким нелепым, диким, неприемлемым и кощунственным представляется услужливое провозглашение его первым кандидатом на пророческое место? Не потому ли, что к Скинии Завета хочет прикоснуться непосвященный, что мантию пророка хотят надеть на лжепророка? Нет, мы еще увидим, что дело здесь совсем не в этом.

Да и зачем говорить о «пророке»? Достаточно будет, если мы по поводу Д. Мережковского заговорим просто о проповеднике, учителе, пастыре: их ведь много у нас в русской жизни и литературе. Но и в этот более скромный ранг не придется возвести Д. Мережковского. Почти всегда «учитель» имеет «школу», учеников; проповедник имеет слушателей; пастырь собирает вокруг себя стадо. Все у нас учителя, все пастыри, все стада пасут и все своих овец от волков оберегают... Но где же ученики, где слушатели, где верные овцы Д. Мережковского? Четверть века он учит, — и нет у него учеников; четверть века он проповедует, — глас вопиющего в пустыне. То, что дано многим меньшим его, в том ему отказано; один он — пастырь без стада. А как бы страстно хотелось ему «пасти овцы своя»! В чем же дело? Где причина?

Появляется какой-нибудь «братец Иванушка», — и собирает вокруг себя тысячи жаждущих и алчущих поучения и спасения. Появляется в марксизме какой-нибудь «богостроитель», — и группирует около себя десятки и сотни последователей. Куда ни взглянешь, — всюду ученики, у всех последователи.

А у Д. Мережковского?

Где ученики, где верные овцы, где пасомое стадо?

Попробуйте припомнить хоть малое отражение в русской литературе заветнейших взглядов Д. Мережковского. Я, с своей стороны, могу вспомнить только одну курьезную статейку некоего автора в альманахе «Белые ночи» (был и такой альманах). В этой статейке, между прочим, мистически оценивалась высота памятника Петра Великого, что-то вроде 17 ½ футов, и число это сопоставлялось с каким-то числом из Апокалипсиса. Трудно найти лучшую пародию на писания Д. Мережковского, чем эта вполне искренняя и курьезная статейка; но все-таки, где же отражение в литературе взглядов Д. Мережковского? Читал я о том, что поэт Александр Блок стал было последователем Д. Мережковского, а потом... потом взял да и написал статью, что «Бог» и «Христос» в учении Д. Мережковского напоминают вывески «Какао» или «Угрин», которые назойливо лезут в глаза, когда вы смотрите в окно вагона, подъезжая к Петербургу... Были и еще такие же ученики и последователи у Д. Мережковского: подойдут, послушают, — и раньше или позже отшатнутся, точно в испуге. Что это значит? Отчего это?

Но оставим литературу. Быть-может, в обществе, быть-может, в народе имеет Д. Мережковский свою паству? Я помню, как Д. Мережковский и г-жа З. Мережковская-Гиппиус когда-то ликовали по случаю того, что «народ» их понимает. Это было во время издания Нового Пути, во время собирания Д. Мережковским материалов для романа «Петр»: господа Мережковские побывали в заволжских лесах, на Светлом Озере, вели разговоры с раскольниками и сектантами и были в восторге, что «народ» понимает то, чему враждебна «интеллигенция»: разговоры о зверином числе 666, о скорой кончине мира и т. п.

В журналистике того времени, помню я, много иронизировали над приемами г-д Мережковских входить в общение с народом: на козлах их экипажа, пробиравшегося к Светлому Озеру, сидел урядник, а впереди расчищал дорогу и эскортировал

их исправник... Так, по крайней мере, рассказала в своем напечатанном дневнике сама г-жа Мережковская-Гиппиус. Но, разумеется, раз и при таком эскорте народ их «понял», то тем убедительнее становится факт «понимания» народом Д. Мережковского. И не мудрено: это не какой-нибудь Успенский, Короленко, Златовратский, думавшие не о духе, а о брюхе народном! — так объясняла дело г-жа Мережковская-Гиппиус⁵. И сам Д. Мережковский в статье «Революция и религия» (из книги «Le Tsar et la Révolution», Paris, 1907) присоединяется к такому толкованию: «с каким бесконечным и безнадежным усилием целые поколения русских интеллигентов хотели соединиться с народом, шли в народ, но какая-то стеклянная стена отделяла их от него. Нам незачем было идти к народу — он сам шел не к нам, а к нашему»... Конечно, Д. Мережковский чистосердечно не подозревает, что «стеклянная стена» искусственно создавалась свыше, что в 1905 году стена эта мгновенно растаяла, яко тает воск от лица огня...

Но не в этом дело. Мы знаем не только от г-д Мережковских, но и из других, более объективных источников (например, из книги М. Пришвина «У стен града невидимого»), что после нескольких дней пребывания Д. Мережковского в заволжских лесах ему действительно удалось завязать сношения с «народом», с группами сектантов и раскольников, преодолевших недоверие к уряднику и исправнику. Это так; но ведь это «хождение в народ» Д. Мережковского было мимолетно и продолжалось ровно два дня — 22-го и 23 июня 1902 года: эти исторические даты зафиксированы, занесены в дневник г-жей Мережковской-Гиппиус. Зато по возвращении в Петербург Д. Мережковский целые года, продолжительно, постоянно и упорно сходил с такими же сектантами из «народа». И мы знаем, — в печати встречалось, — как отнеслись к Д. Мережковскому эти представители «народа»: шалун! — вот что говорят они о нем, о его мучительных религиозных исканиях... Это-ли — понимание?

Но, быть-может, наконец, в «обществе», в среде «интеллигенции», между «культурной публикой» имеет Д. Мережковский своих последователей и слушателей? Слушателей — да, быть-может; но слушатели эти не могут быть последователями кого бы то ни было... Существует в Петербурге «Религиозно-философское Общество», руководящую роль в котором играет — или, по крайней мере, играл — Д. Мережковский. Скучно и вяло проходят заседания этого Общества; но заседания эти вошли в моду, и в известном круге «принято» бывать на них. Всегда бросается в глаза группа модернистского вида дам и девиц и корректных кавалеров, которым «религия» так же интересна, как любая театральная премьера: интерес минуты, интерес моды. И если именно это — паства Д. Мережковского, то он поистине достоин величайшего сочувствия и сожаления. Если этот интеллигентский plebs, в былое время занимавшийся декадентством и модернизмом, а ныне решившийся «заняться» от скуки религией, — если этот духовный plebs и есть паства Д. Мережковского, то как же должен страдать этот проповедник при виде того, кто его слушает... Как! Четверть века проповедывать и видеть, что тебя слушает только толпа безнадежных мечтан, духовно-мертвых людей! Да к тому же людей, которые завтра найдут себе еще более модное и «принятое» развлечение или прямо из заседания религиозно-философского Общества, после горячей речи Д. Мережковского, отправятся, быть может, в скетинг-ринг⁶...

Когда бываешь на этих заседаниях, когда слышишь речи Д. Мережковского, когда смотришь на окружающих, то невольно вспоминаешь небольшую сцену из романа Д. Мережковского, ту сцену, где Юлиан, после неудачного «вакхического шествия», обращается к народу с «философской проповедью»: «Люди! Бог Дионис — великое начало свободы в ваших сердцах. Дионис расторгает все цепи земные, смеет-

⁵ «Алый меч», четвертая книга рассказов. «Светлое Озеро» (дневник), стр. 380.

⁶ В романе «Чортова кукла» г-жи З. Мережковской-Гиппиус (1911 г.) описано заседание этого Общества, выведены на сцену современные писатели и искатели — почти под настоящими фамилиями (какой печальный «художественный прием»!). Описание это показывает, что сами г-да Мережковские понимали всю мертвенность этого религиозно-философского Общества. Об этом см. статью «Клопные шкурки» в моей книге «Заветное».

ся над сильными, освобождает рабов... — Но он увидел на лицах такое недоумение, такую скуку, что слова замерли на губах его: в сердце подымалась смертельная тошнота и отвращение... Знал-ли Д. Мережковский, что это он писал о себе самом? Ведь это он устраивал когда-то неудачное «вакхическое шествие» во имя «красоты» («Мы для новой красоты нарушаем все законы, преступаем все черты» — пел он в начале девяностых годов, восхваляя «пепел оскорбленных и потухших алтарей» — совсем à la Юлиан); ведь это он перешел потом к «философской проповеди», тоже совершенно в стиле Юлиана, поминая через два слова в третьем об освобождающем Боге, Дионисе, Христе; ведь это его слушают с такою почему-то скукою (почему-же?), что часто, надо думать, слова замирают на устах его, а в сердце поднимается тошнота и отвращение... Почему-же именно его не слушают или слушают со скукой? Потому-ли, что косная толпа всегда не понимает гения? Не по другой-ли причине? Гений он, или что-нибудь другое? И что именно?

И еще, и еще вопросы. Что-же все это значит? Чем все это объясняется? Пророк без последователей, пастырь без стада, — отчего, почему? Быть может, потому, что Д. Мережковский — вовсе не пророк? Но мало-ли лжепророков ведут за собой многочисленных последователей? Почему-же за Д. Мережковским не идет никто или почти никто? Никто, так как одно-два исключения еще больше подчеркивают ту пустыню, в которой неумолчно «вопит» Д. Мережковский. Бесконечно корректный и бесконечно скучный Д. Философов, — ведь это, кажется, единственный глашатай, комментатор и популяризатор мнений и чувств Д. Мережковского. Затем — два-три человека, ходячих пародиста, вроде автора ненамеренной пародии в «Белых ночах», затем еще, быть может, несколько человек, миру неведомых. Какая пустыня вокруг этого проповедника имени Божьего! Отчего, почему?

Когда-то на все эти вопросы пытался ответить В. Розанов в своей статье «Среди иноязычных» («Мир Искусства», 1903 г., №№ 7—8 и «Новый Путь», 1903 г., № 10). Д. Мережковский — иностранец в русском обществе, в русской литературе; среди них он — «среди иноязычных». Он пропитан весь мировой культурой (и это, конечно, справедливо); но темы его для русской «интеллигентской» литературы, его Христос, его Дионис — не нужны, бьют в пустоту... А потому и судьба его трагична — никому он не интересен, никто его не понимает, он погибает — и «являет вид того жалкого англичанина, который года три назад замерз на улицах Петербурга, не будучи в силах объяснить, кто он, откуда, и чего ему нужно» (курсив В. Розанова). Кое-что (что именно — мы еще увидим) здесь очень верно подмечено; но все-таки сущность дела лежит не в темах Д. Мережковского, а в нем самом.

В этой же статье указывалось, что вот-де в России Д. Мережковского не понимают, а из Австралии он получил восторженное письмо... Письма этого мы не знаем; но знаем зато другое письмо к Д. Мережковскому от некоего «студента-естественника» (напечатано в «Новом Пути» 1903 г., № 1, стр. 155—159). Это — любопытнейший документ для характеристики тех нескольких человек, которые шли за Д. Мережковским, этих наших русских «австралийцев»... Бедняга студент уверовал в мысль Д. Мережковского о том, что конец мира — близко уже, при дверях, что если не наше поколение, то следующее (так верит «студент-естественник») воочию узрит светопреставление. «Уже два года — восклицает он — я испытывал ни с чем несравнимое чувство: я ждал, кто заговорит. И вот началось: раздались трубные призывы»... Этот трубный призыв автор письма видит между прочим в книге Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», а посему, относясь с презрением к текущей общественной работе (и это в 1902 году!), студент деятельно готовится к концу мира, слыша «трубные призывы» Д. Мережковского: «мое письмо — это крик: мы слышим, мы готовимся!»⁷.

Бедный «студент-естественник»! бедный русский австралиец! Какие годы проспал он, в чаянии светопреставления!.. И как мало надо иметь последователей, чтобы

⁷ Этот «студент-естественник» впоследствии раскрыл свой псевдоним и оказался... Андреем Бельм! С тех пор он бесконечно далеко отошел от Д. Мережковского.

подобный документ торопливо оглашать в печати: вот, дескать, и я не один! и у меня есть ученики, последователи... стадо! Но если даже таких австралийцев наберется и десяток, и другой, после тридцати лет литературной деятельности, то все же — какая пустыня, какое одиночество! И это сам он видит, сам сознает. В предисловии к первому тому собрания своих сочинений (1911 г.) Д. Мережковский говорит: «я не хочу последователей, учеников — слава Богу, у меня их нет и никогда, надеюсь, не будет, — я хотел бы только спутников»... И далее: «немного у меня читателей-спутников, но я не один»... Малым-же он довольствуется! И какой это добросовестный самообман: у него нет учеников, последователей, — и ему кажется, что он и не хочет их!

В области литературно-художественной мы найдем полную аналогию всему тому, о чем говорили только-что про область «религиозно-публицистическую» (ибо все «богоискательство» Д. Мережковского есть типичная религиозная публицистика). Вспомните: за тридцать лет деятельности Д. Мережковского сколько создано литературных школ, какой громадный шаг вперед в области разработки формы сделала русская литература. Что сделал в этой последней области Д. Мережковский — это мы еще увидим; но где же литературная школа? Как может ее не быть у такого крупного писателя? Д. Мережковский и в этой области одинок, — без учеников, без последователей. Правда, его называют родоначальником русского декадентства; но он был только теоретиком его. Где практика, где действенность? Четыре — пять томов стихотворений, в бледной массе которых тонут несколько прекрасных, но старых по форме и стилю произведений. Валерий Брюсов (первого, революционного периода), Бальмонт — создали школы, внесли новое в русскую поэзию; что же дал Д. Мережковский? Об его поэзии эпигоны русского символизма отзываются теперь, как об изложении мыслей «гладенькими, банальными строчками, причем вся поэзия от прикосновения благонамеренного поэта исчезает, как бес от ладана» (см. № 2 журнала *Аполлон*, 1911 г.).

Одним словом — всюду одно и то же: полное гнетущее одиночество. И притом не то одиночество, о котором говорил Пушкин: «ты царь — живи один». Хотя Д. Мережковского, как-мы видели, и венчают на царство, однако царственное пушкинское одиночество никогда не было и не будет его уделом. Пушкин в тридцатых годах был одинок, так как никто или почти никто не понимал величайших произведений его поэзии — «Бориса Годунова», «Капитанской дочки». Его не ценили, не признавали, говорили об упадке его творчества. Д. Мережковский одинок не потому. Его ценят, признают (вот даже на царство венчают), на все европейские языки переводят, но тут же, оценив и признав, отходят от него подальше... Это уже не царственное орничество, это какое-то проклятие, за что-то тяготеющее над этим крупным писателем. У него много читателей и нет приверженцев, много слушателей и нет последователей. Д. Мережковский, всю свою жизнь только и делавший, что собиравший стадо, он — пастырь без стада. Еще раз и в последний раз: отчего это? Почему? Где причина? В чем разгадка?

Эту причину мы должны найти в собрании сочинений Д. Мережковского — не в том «полном собрании сочинений», которое вышло в издании т-ва Вольф и которое является очень неполным: в нем мы не найдем многого, очень существенного, выброшенного Д. Мережковским из первых изданий его книг (а выброшены иногда целые книги). Надо обратиться к четырем томам его стихотворений, к его романам, его критическим статьям: в собрании сочинений Д. Мережковского — ответ на все наши вопросы и недоумения. Если нам удастся верно определить «пафос», скрытый в этих двадцати томах — все станет понятным, необходимым, справедливым, все тайное станет явным...⁸

⁸ При ссылках и цитатах мы будем для сокращения обозначать книги Д. Мережковского следующими цифрами: I — «Стихотворения» 1883—1887 г. II — «Символы»; песни и поэмы. III — «Новые стихотворения» 1891—1895 г. IV — «Собрание стихов» 1883—1910 г. V — «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». VI — «Любовь сильнее смерти», новеллы. VII — «Юлиан Отступник». VIII — «Леонардо-да-Винчи». IX — «Петр и Алексей». X — «Вечные спутники». XI — «Д. Толстой и Достоевский», 2 тома. XII — «Гоголь и чорт». XIII — «Грядущий Хам». XIV —

II.

Однажды смастерил Дьявол зеркало, и в зеркале этом все отражалось в искаженном, смешном и страшном виде. Слуги Дьявола захотели добраться с этим зеркалом до неба, чтобы посмеяться над Богом, но зеркало вырвалось у них из рук и разбилось на миллионы мельчайших осколков. Осколки эти до сих пор носятся по свету, иногда попадая людям в глаза или в сердце; у таких людей сердце превращается в кусок льда. Так случилось с мальчиком Каем — и его похитила Снежная Королева; он посинел, почернел от холода, но не замечал этого, — сердце его было куском льда. Кай живет в чертогах Снежной Королевы и играет плоскими остроконечными льдинками, складывая их на всевозможные лады. «Есть ведь такая игра, — складыванье фигур из деревянных дощечек, — которая называется «китайскою головоломкой». Кай тоже складывал разные затейливые фигуры, но из льдин, и это называлось «ледяной игрой разума». В его глазах эти фигуры были чудом искусства, а складыванье их — занятием первой важности... Он складывал из льдин целые слова, но никак не мог сложить того, что ему особенно хотелось, — слова вечность. Снежная Королева сказала Каю: Если ты сложишь это слово — будешь сам себе господином... Но он никак не мог его сложить. Он сидел один в необозримой пустынной зале, смотрел на льдины и все думал, думал, так что в голове у него трещало, и сидел бледный, неподвижный, словно неживой»...

Эту известную сказку Андерсена («Снежная Королева») пересказывает в одной из своих книг Д. Мережковский, применяя сказку эту к Гоголю и заменяя слово «вечность», которого не мог сложить Кай, словами «вечная любовь», которую не удалось осуществить Гоголю. Интересно было бы знать, приходило ли в голову Д. Мережковскому, когда он сравнивал Гоголя с Каем, что сравнение это в тысячи и тысячи раз подходит ближе к нему, Д. Мережковскому, что это о нем самом *fabula narratur*, что следует ему на себя оборотиться? Поистине: сказку Климычу читают, а он украдкой кивает на Петра... Трудно человеку «познать самого себя»!

Но нам, со стороны, виднее; и в образе этого ледяного Кая мы можем представить себе в русской литературе только Д. Мережковского. Вот уже несколько десятилетий складывает он разные затейливые фигуры из льдин, и мы, читатели, видим перед собой Юлиана, Леонардо-да-Винчи, Петра — холодных, мертвых, неживых. Эта ледяная игра разума продолжается Д. Мережковским и в другой области — в области религиозных исканий, где он строит из льдин такие же затейливые фигуры: Царство Духа, Третий Завет, Религиозная Общественность. Все эти теоретические, холодные построения ему иной раз и удаются, но нет и не может быть духа жизни в этих ледяных формулах и фигурах. Целое учение, даже целые учения одно за другим может сложить Д. Мережковский из ледяных, холодных слов; одного только слова никак не может он сложить, — того слова, сложить которое ему особенно хотелось бы: Вечность — Вечная Любовь, по толкованию самого же Д. Мережковского. Он прекрасно знает, что стоит ему только сложить это слово, стоит только полюбить людей, — и он станет «сам себе господином», избавится от власти ледяных оков. Только подлинная горячая любовь к людям могла бы растопить эти мертвые ледяные формулы и фигуры, прекратить эту холодную ледяную игру разума, в которой заключается все творчество Д. Мережковского. В сказке Андерсена ледяного Кая спа-

«Пророк русской революции». XV — «Не мир, но меч». XVI — «М. Ю. Лермонтов, поэт сверхчеловечества». XVII — «В тихом омуте». XVIII — «Большая Россия». — В этом перечне нами пропущены еще следующие книги Д. Мережковского, на которые не будет ссылок в дальнейшем изложении: XIX — «Дафнис и Хлоя» (перевод греческого романа эпохи первых веков христианства); XX — «Павел I», трагедия (одно из самых слабых произведений Д. Мережковского); XXI — «Маков цвет» (коллективная драма гг. Д. Мережковского, З. Гиппиус и Д. Filosofova); XXII — «Le Tsar et la Révolution» (одна цитата отсюда приведена выше; тоже коллективная книга тех же трех лиц); XXIII — «Александр I» (роман). — Целый ряд романов, пьес, статей был с тех пор (1911-го года) написан Д. Мережковским; изучение их только подтверждает все выводы настоящей статьи.

сает великая любовь его маленькой подруги Герды: горячие слезы ее растопляют ледяное сердце Кая, и он становится живым человеком. Но в жизни бывает иначе: сам человек должен победить свое ледяное безразличие великой любовью; это не дано Д. Мережковскому, и сам он это знает и сознает. Людей, о которых он так хлопочет в своей ледяной игре разума, он не любит и никогда не любил.

Я хочу, но не в силах любить я людей:
Я чужой среди них; сердцу ближе друзей —
Звезды, небо, холодная, синяя даль...
И мне страшно всю жизнь не любить никого.
Неужели навек мое сердце мертво?
Дай мне силу, Господь, моих братьев любить! (I, 21).

Как видите, сам Д. Мережковский хотел бы растопить эту ледяную кору, войти в жизнь, но дар жизни, как и пророческий дар, не берется. Правда, можно ненавидеть людей и быть живым человеком: вспомним Лермонтова, вспомним Байрона. Но, во-первых, только нравственно глухой, только душевно слепой может не заметить великой любви в великой ненависти Байрона или Лермонтова, а во-вторых, эти люди великого гнева не считали, не провозглашали себя проповедниками учения Христа. Именем Христовым, употребляемым всуе, пестрят все книги Д. Мережковского; но если Христос есть действительно Вечная Любовь, — то это именно то самое слово, которого не дано сложить Д. Мережковскому. Не любовь и не ненависть, а холодное безразличие к людям под маскою любви, — вот удел Д. Мережковского.

Так было с самого начала, так это продолжается и до сих пор, в течение тридцати лет литературной деятельности этого писателя. Характерно: еще в первом стихотворении первой книги Д. Мережковского мы находим настойчивые самоубеждения автора: «не презирай людей!.. Войди в толпу людей и оглянись вокруг!.. Сочувствуй горячо их радостям и бедам, узнай и полюби»... (I, 7). Но тут-же поэт чувствует, что все эти самоубеждения бессильны, напрасны, тщетны, что не удастся ему взвинтить себя до пафоса любви к людям, любви к человеку. Любить «весь род людей во мгле веков» (I, 19) — это еще куда ни шло, да это и не трудно; но любить живого человека!.. И поэт откровенно сознается в своей бессилии:

Могу любить я все народы,
Но людям нужно от меня,
Чтобы в толпе их беспредельной
Под небом пасмурного дня
Любил я каждого отдельно, —
И кто-бы ни был предо мной,
Ничтожный шут, или калека,
Чтоб я нашел в нем человека...
Не мне бессильною душой
Не мне принять с венцом терновым
Такое бремя тяжких уз.... (I, 20).

Приведенные стихотворения относятся к началу и середине восьмидесятых годов, и с тех пор вот уже тридцать лет повторяет Д. Мережковский эти мотивы с упорной безнадежностью. То он признается: «я людям чужд» и просит небо, чтобы оно дало ему быть «лучезарным, и бесстрастным, и всеобъемлющим»... (III, 23); то он заявляет: «полно мое сердце такого бесстрастья, что любить на земле никого не могу» (III, 70); то огорчается, что на земле «душа должна любить и покоряться вечно»; то мечтает, стоя на холодных альпийских вершинах: «о если-б от людей уйти сюда навеки»... (III, 72); то еще раз сознается:

Пред собою лгать обидно:
Не люблю я никого... (Ш, 79);

то рассказывает нам, как даже в детстве «не людей бесконечной любовью — я Бога любил и себя, как одно» (IV, 69). Иногда он готов молить Бога о ниспослании ему этой любви к людям: «о, дай мне чистую любовь, о, дай мне слезы умиления!» (Ш, 44), но тут же он молится и о другом: «очисти душу мне от праха, избавь, о Боже, от любви!» (Ш, 38). И снова перед нами — заключительное сознание человека, лишенного способности любить людей и даже страдающего от этого:

О, если бы душа полна была любовью,
Как Бог мой на кресте — я умер бы любя.
Но ближних не люблю, как не люблю себя,
И все-таки порой исходит сердце кровью... (IV, 67).

Все это очень и очень верно. Вот только разве одно: кровью-ли исходит сердце Д. Мережковского?

Христос, распятый на кресте, «прободен бысть» и истекал кровью; так истекает кровью сердце каждого, кто носит в душе великую любовь к людям и видит все горе человеческое, — и много на свете таких крестовых сестер и братьев. О, как хотел бы, наверное, Д. Мережковский приобщиться к этому человеческому страданию и тем самым подойти ко Христу, имя которого он может только употреблять всуе! Нет Христа там, где нет любви; и участь Д. Мережковского — истекать не кровью, а словами. В этом — трагедия всей его деятельности. И эта бесплодная словоточивость, которою Д. Мережковский тщетно пытается «заговорить», обмануть сам себя — очень характерна для человека с оледеневшим сердцем: именно в такую форму «словоточивости» только и может вылиться мертвое мастерство ледяного Кая. Как говорит в романе Д. Мережковского римский эрудит Гаргилиан — «*litterarum intemperantia laboramus*»... Мы страдаем от словесной невоздержанности. Да, да, вот наше горе»... Опять спрошу: думал-ли Д. Мережковский, что и здесь он говорит о самом себе? Быть может думал, быть может сознавал; по крайней мере в одной из позднейших статей он чистосердечно признает: «мы все — эпигоны, последыши, александрийцы; слово для слова, а не для дела — вот наша бледная немочь» (XVIII, 22).

Да, Д. Мережковский несомненно страдает бледной немочью, «*litterarum intemperantia*»; да, он истекает не кровью, а словами. Недаром такое большое значение придает Д. Мережковский слову, быть-может, бессознательно. Людей он не любит, но слова он любит, и не от понятия идет к слову, а от слова к понятию. И это крайне характерно. Первый, если не ошибаюсь, подметил это Михайловский, но отметил это только как курьезную частность, как «узор» письма, как «каламбурное мышление», т.-е. мышление по пути не логической и фактической связи между мыслями и фактами, а по пути звукового сходства между словами (Русское Богатство, 1902 г., № 9). Михайловский приводит много курьезных примеров; я остановлюсь только на одном, который уже не мог быть известен Михайловскому, — на пророческом фельетоне «Петербургу быть пусту»; здесь на протяжении двух-трех газетных полустолбцов мы находим яркий образчик каламбурного мышления Д. Мережковского, ассоциации мыслей по сходству слов.

Обращаясь к истории Петербурга, Д. Мережковский говорит, что «сооружение Петропавловской крепости стоило жизни 100 тысяч рабочих»; слово «стоило» сейчас же, по звуковой ассоциации, приводит Д. Мережковского к фразе какого-то врача, что «весь Петербург стоит на исполинском нужнике»... Отсюда переход, по той же ассоциации, к стиху Пушкина из «Медного Всадника»:

Красуйся, град Петра, и стой
Неколебимо, как Россия!

Прочитав это, Д. Мережковский вспоминает о «Медном Всаднике» и приводит еще несколько стихов о Петре, который, как на памятнике Фальконета,

На высоте, уздой железной
Россию вздернул на дыбы.

Последнее слово тотчас приводит ему на память, что «дыбой называлось орудие пытки», и что Петр «вздернул на дыбу» своего сына, царевича Алексея. Это в свою очередь наводит его на мысль о ненависти к Петру, о бедном герое поэмы Пушкина, пустившемся бежать от Медного Всадника; «бежать, как мыши от кота», — комментирует Д. Мережковский, и тут же, по богатой словесной ассоциации, вспоминает лубочную картинку «мыши кота хоронят». А это последнее слово переносит мысль Д. Мережковского к похоронам, к мертвецам, — и вдруг цитата из гоголевской «Шинели» о том, что «у Калинкина моста стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника». После этого — все образы и понятия, добытые путем звуковой ассоциации, соединяются в одно целое: «Навстречу Медному Всаднику несетя Акакий Акакиевич», встают мертвецы, на чьих костях построен Петербург, окружают глыбу гранита с Медным Всадником, все это падает в бездну и — «Петербургу быть пусту»... Все это читатели могут найти на трех крошечных страничках книги Д. Мережковского (XVIII, 10—12), причем замечу, что мною еще пропущен целый ряд более мелких, промежуточных словесных ассоциаций!

Я взял очень резкий пример, но тысячи подобных можно указать по всех произведениях Д. Мережковского. И это крайне характерно: мы воочию видим процесс ледяной игры разума, складывания из льдин разнообразных фигурок. Слово само по себе — мертво; оно получает трепетание жизни только тогда, когда идет из глубины души человека. Когда из переживаний рождается связь слов, это — живой организм; когда из слов рождаются понятия, это — мертвая игра разума. Можно точить и обтачивать слова и быть великим воплощением жизни. Так Пушкин, набросав начерно вылившееся из души стихотворение, прилагал громадный труд, чтобы из живого, но еще бесформенного наброска создать соразмерное и попрежнему живое творение; так А. Ремизов — чтобы взять современный пример — громадным трудом рождения, собирания и вытачивания слов достигает вершин поэтического творчества. Но можно также вытачивать слово за словом, фразу за фразой и сделать красивую вещь, не заботясь о духе жизни. И эта способность тоже не всякому дана; это особое дар не творчества, а мастерства. Творчество всегда исполнено трепетом жизни; мастерство же, идущее от слов к понятиям, всегда может быть только мертвым. Но и в этой области мертвого мастерства могут быть разные степени дарования; Д. Мережковский в этом смысле принадлежит к достаточно крупным мастерам. Он не художник, ибо всякий художник есть творец, ибо над всяким милостию Божией художником веет дух жизни; но в своем мертвом мастерстве Д. Мережковский достиг значительного искусства. Читая его «трилогию», ясно видишь, как искусно обтачивается и прикладывается льдинка к льдинке, как соразмерно проявляются антитезы лиц и положений, как из всего этого возникает если не живая красота, то по крайней мере мертвая красота.

«Каламбурное мышление» с одной стороны, «власть слова» — с другой: на них построено все мастерство Д. Мережковского. Приводить примеры было бы и скучно, и утомительно, и бесполезно: достаточно указать на власть слова — власть цитат над этим писателем. Вечные, бесконечные цитаты! Не он ими, а они им владеют. Интересно было бы подсчитать (громадный труд!), сколько раз герои Д. Мережковского — т.е. он сам — сколько раз они «вспоминают» по любому мелкому поводу чужие слова, цитаты, евангельские тексты и т. д. Если хотите видеть типичный при-

мер — просмотрите последние страницы четвертой главы девятой книги «Петра и Алексея»: там автор, спрятавшись за манекенного Тихона, вспоминает, не давая бедному читателю ни отдыха, ни сроку, целый ряд цитат из Ньютона, из Брюса, из Писания, из Леонардо-да-Винчи — и все это связано словесными ассоциациями, сшито белыми нитками каламбурного мышления. И таких примеров десятки, сотни! Другой пример той-же «власти слова» над Д. Мережковским: типичные для него «обращенные фразы» — обращенные кстати и некстати. Святая плоть — бесплотная святость» одухотворение плоти — воплощение духа; бесплотная духовность — бездушная святость; воплощаемый Бог — обожествляемая плоть: умерщвленная плоть — мертвая плотскость: какая поистине это ледяная игра разума! Из двух-трех льдинок складывает холодный Кай все те-же, все те-же слова — и никак не может только сложить самого простого: любовь к людям. И это без конца, без предела, устойчиво, холодно, утомительно. Так и мелькают на страницах «преступная мученица» и «добродетельный палач», «раздвоенное сознание» и «бессознательное раздвоение», «неразумный Бог» и «безбожный разум»; или: «начали богословием, кончили сквернословием», «начали гладью, кончили гадью». Или еще сложнее: «у Л. Толстого мы слышим, потому что видим: у Достоевского мы видим, потому что слышим»; «потому-ли он ни на кого не похож, что болен, или потому болен, что не похож ни на кого?» И так далее, и так далее, без перерывов, без конца, строго следуя знаменитой формуле:

Горе мое от запоя,
Или от горя запой?

Мог-ли ожидать автор этих пресловутых строк, что сущность их ляжет некогда в основу литературного метода Д. Мережковского?

Но почему-же, однако, если Д. Мережковский так любит слово, почему оно не живет в его мастерстве, почему он не творец, а мастер, не поэт, а стихослагатель? Внутренняя причина этого лежит глубоко — в самом существе, самой сущности этого писателя (о чем у нас еще будет речь); но достаточно уже ознакомиться с четырьмя томами его стихотворений, чтобы убедиться в «бледной немочи» Д. Мережковского. Прежде всего, слушая слова Д. Мережковского, не всегда можешь поверить его чувству. Мне всегда вспоминается, как, произнося свою статью о Тургеневе на вечере, посвященном его памяти, Д. Мережковский прочел по тетрадке: «у меня сейчас такое чувство, как будто И. С. Тургенев, которого кое-кто из пришедших на эти поминки знал при жизни — ... у меня, говорю я, такое чувство, как будто он присутствует здесь, видит и слышит нас»... (XVIII, 197). Вот вам «экспромт», тщательно заготовленный дома! Как же после этого верить во все слова Д. Мережковского?

Другая причина бессилия его поэтического слова — еще важнее. У него нет своего эпитета. В стихах его поражает прежде всего обилие эпитета пушкинского, намеренная подражательность, заимствование. Так и рябит в глазах: «безмолвная печаль», «медлительная ночь», «безумная надежда», « пленительный смех», «багряная листва», «поэтов ветренное племя», «стих унылый», «веселье прежнего напева», «Нева, закованная в гранит», «вдоль сумрачной Фонтанки влачатся медленные санки», «царственная Нева», «увлекательный обман», «печальная суровость», «оббив его руками, еще холодными устами припала к трепетным устам» — и снова, и снова, еще и еще: «дым багровый», «свободный ум», «младенческая радость», «буйная радость», «беспечная улыбка», «беспечная нега», « пленительная грусть», «сень дубрав пустынных»... В автобиографических «Старинных октавах» Д. Мережковский рассказывает о том, как в детстве начал он писать «глупые стихи», которые казались ему «пределом совершенства», и прибавляет: «я Пушкину бесстыдно подражал». Как видим теперь, он мог-бы повторить это и о позднейших своих стихотворениях, пронизанных пушкинизмами. Не говорю уже о прямых списываниях с Пушкина (напри-

мер, в тех же «Старинных октавах» вторая строфа первой песни и сто одиннадцатая строфа второй).

Все это было бы вполне допустимо, если кроме этих пушкинизмов у Д. Мережковского был бы также и свой эпитет. Но его нет. Кроме Пушкина, встречаешь в стихах Д. Мережковского многих других поэтов (например, Лермонтова: «недремлющие думы», «угрюмый жребий», «холодный ум»), а затем — буквально тонешь в море шаблонных и бесцветных эпитетов, ходячей пошлости, прозаизма. На каждой странице вы найдете что-либо вроде «жгучего стыда», «жгучего сомненья», «жгучей тоски», «упоительных грез», «восторженных слез», «пламенных клятв», «роковой любви», «необъятного простора благовонных лугов», «горького предчувствия», «безумною ужаса», «вечной лазури», «мучительной борьбы», «упоительного отдыха» (и это — в стихотворении «Если розы тихо осыпаются», которое считается одним из лучших в поэзии Д. Мережковского!)... Я мог бы еще удесятить эти примеры, взятые наудачу, привести еще разные «бледные цветы воспоминаний», «сладкие волнения», «сладкие тайны» и так далее, и так далее, — но и приведенного уже достаточно. Можно только прибавить, пожалуй, еще эпитет «таинственный», который прилагается Д. Мережковским решительно ко всему, чему угодно. На страницах его стихотворений пестрят «таинственные огни», «таинственные мечты», «таинственные жужжания», «таинственные кручины», «таинственные лампы», «таинственные печали», «таинственные леса», «таинственные закалы», «таинственный ил в пруду», «таинственное горение елки», «таинственные приговоры»... Я не берусь перечислить все те имена и предметы, которые квалифицируются Д. Мережковским, как «таинственные»: кроме перечисленных, здесь еще даль, гармония, храм, мгла, думы, голос, пророчество, привет, огонь, пучина, прелесть — и все, что вам угодно. Это симптоматично. Д. Мережковский думает, что, приставляя куда ни попало слово «таинственный», он действительно говорит о таинственном. Да, он говорит — но и только; а ведь задача художника и поэта — заразить, внушить, а не только отделаться словом.

Возвращаюсь, однако, к отсутствию эпитета, к его шаблонности у Д. Мережковского: этот вопрос значительнее, чем кажется с первого взгляда. И в доказательство этого позволяю себе привести слова одного писателя, с которыми, в их применении к Д. Мережковскому, я согласен, от буквы до буквы.

«...Где бы я ни открыл книгу, мелькают все те же цветы красноречия, подобные цветам провинциальных обоев. Не живые сочетания, а мертвая пыль слов, книжный сор. Слова, налитые не огнем и кровью, а типографскими чернилами (подчеркнуто мною. Как все это верно!). 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. (Кроме «мучительной тоски» и «жгучих воспоминаний», просмотрите еще раз целый ряд подобных обычных эпитетов Д. Мережковского, приведенных страницей выше). — Существует два рода писателей: одни пользуются словами, как ходячей монетой — 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». Д. Мережковский, 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, какую болезнь заражено тело. Каковы слова, таковы и мысли».

Этот отрывок принадлежит — знаете, кому? — Д. Мережковскому. Так он характеризует Л. Андреева (XVII, 6—7). И в который это уже раз он, думая, что говорит

о других, говорит о себе! «Слова, налитые не огнем и кровью, а типографскими чернилами» — лучше этого о Д. Мережковском никто никогда не говорил. И если я так долго останавливаюсь на словах Д. Мережковского, то именно потому, что каковы слова, таковы и мысли, каковы слова, таковы и чувства. И если слишком очевидно, что слова Д. Мережковского являются только наглядным проявлением его «бледной немочи», то этой же болезнью, несомненно, заражены и его мысли, и его чувства. Но что же это за болезнь?

Надо, впрочем, оговориться: есть один эпитет, который принадлежит самому Д. Мережковскому и встречается у него в разных комбинациях. «Мертвенные очи»; «мертвенное небо»; «мертвенный сон»; или, несколько иначе — «мертвая скука», «могильная красота». Это у него свое, не заимствованное, внутреннее... И это очень характерно.

III.

Внимательный анализ такой «мелочи», как эпитет в стихах Д. Мережковского, избавляет нас от необходимости разбора внешней стороны других его художественных призываний. Ведь «стих» — это именно то, в чем должна проявиться в насыщенном виде вся художественная сила писателя, ведь «стих» это — кристаллизованный стиль. И о чем же говорить дальше, если эпитет, стержень внутренней силы стиха, является таким бесцветным и мертвенным, как в стихах Д. Мережковского? О внешней форме его стиха я уже и не говорю: бессилие Д. Мережковского в этой области слишком общеизвестно. В избранном томе своих стихов, которые только и известны читающей публике, есть несколько счастливых исключений, как и всегда, еще более подтверждающих правило; но вряд-ли многие знают, что Д. Мережковский мог быть автором таких, например, поистине ужасных рифмованных строк:

Нам, наконец, чувствительная ложь
И Надсону плохие подражанья
Наскучили. Как Надсон ни хорош,
А с ним одним недалеко уйдешь.
Порой стихи у нас по форме дивны,
Но, все-таки, мы слишком субъективны... (II, 104).

Вот уже пример от противного: очень «не-дивные» по форме стихи... И таких не оберешься. Говорить к тому-же об однообразии размера, о бедности рифмы — не приходится: незачем ломиться в открытую дверь. Курьеза ради можно только заметить, что автор подобных стихов боялся нападения критики «за смелость рифм»! (см. II, 129). Или вот в другом роде: многим ли известно, что Д. Мережковский мог петь фальцетом такие невозможные вещи, справедливо переложенные впоследствии на «цыганскую» музыку:

Голубка моя,
Умчимся в края,
Где все, как и ты, совершенство,
И будем мы там
Делить пополам
И жизнь, и любовь, и блаженство... (I. 150).

И это — «отец русского декадентства»! Но я уже сказал, что «отцом» он никогда не был (чтобы быть «отцом», надо быть творцом), а был только теоретиком «нового искусства» девяностых годов. И когда он теоретически верно определял элементы этого нового течения, как «мистическое содержание, символы и расширение художе-

ственной впечатлительности» (V. 43), то практикой своей он не мог подтвердить этой теории: в его мастерстве вместо мистического содержания были только мистические слова («таинственный», «святой»), вместо символов — словесные антитезы, «мертвые аллегории» (его же выражение — см. V, 47), а расширение художественной впечатлительности убивали шаблонные и мертвые эпитеты. Повидимому, и сам он скоро это понял, и от внутренне-живой «лирики», ему недоступной, наметил переход к доступному ему «эпосу»:

О, светлого искусства торжество,
Привет тебе, эпическая муза!
Твои жрецы — титаны... Ничего
Не может быть желанней твоего
Спокойного и верного союза.
Пускай шумит лирический поток, —
Ты, эпос, тих, и вечен, и глубок! (II, 106).

Так перешел Д. Мережковский к романам. В лирике он был неудачным любовником слова, в эпосе он вышел на свою дорогу. Исторический роман позволил ему применить к делу глубокую свою «культурность», позволил ввести в дело артиллерию цитат, чужих слов, бытовых и исторических подробностей, бесконечной массы «вещей». Ему хотелось, чтобы для него слово было «духовным телом» вещи — мы слышали уже об этом подлинные его выражения; ему хотелось бы уметь перейти (так он характеризует творчество Л. Толстого) «от видимого к невидимому, от внешнего — к внутреннему, от телесного — к духовному». Этого достичь ему опять-таки не дано, и мы снова можем сказать про него словами одного писателя: «так называемые вещи, смиренные и безмолвные спутники человеческой жизни, неодушевленные, но легко одушевляющиеся, отражающие образ человеческий, у Д. Мережковского не живут, не действуют». Ну, конечно, это слова опять самого Д. Мережковского (о Л. Толстом), но мы к этому вечному *qui-pro-quo* в суждениях Д. Мережковского уже привыкли... «Вещи» в романах этого писателя остаются мертвыми, ибо только подлинное творчество может вдохнуть душу живу в неодушевленное: мастерству Д. Мережковского это не дано. Но зато подлинно с большим мастерством умеет он использовать ту массу исторического материала, из которого создает свои эпические повествования. Так с вещами, так и с людьми. Возсоздать живой образ может только творец, художник; Д. Мережковский, подобно Сальери, может только «разъять, как труп» историческое лицо и с кропотливым мастерством начать прикладывать льдинку к льдинке, цитату к цитате, историческую фразу к фразе. И это, повторяю, делает он подлинно с большим мастерством.

Стиль его, слог, эпитеты — не стали более выработанными; но умение интересно вести диалог, варьировать эпизодами фабулу — делают его романы, выражаясь литературским воляпюком, вполне «читабельными»; красивость мастерства этих романов находится вне всякого сомнения: подобно Сальери, он «в искусстве безграничном достигнул степени высокой». И слава ему улыбнулась — уже до царской мантии дело дошло. Но удалось ли ему достигнуть и в романах своих того, чего он так желал: достичь магии слов, воплощения их, чеканить их, как монету, выбивая на каждом свое лицо, чтобы сразу видно было, чье это слово? Нет, этого «*ex ungue leonem*» ему не дано достигнуть. Правда, открыв иной раз незнакомую книгу и встретив несколько раз на одной странице «обращенные фразы» по формуле «горе мое от запоя, или от горя запой» — легко догадываешься, что это книга Д. Мережковского: но разве же это львиные когти? Не по другому ли признаку узнаем мы здесь писателя?

Эти обращенные фразы, антитезы — тоже не мелочь: они составляют стержень мастерства Д. Мережковского, самую сущность его. Вечная тема его — раздвоение: в своих последних пределах раздвоение это является раздвоением Христа и Антихриста — так и озаглавлена его трилогия. Но всякое раздвоение есть распадение, вся-

кое распадение есть смерть. Задачей Д. Мережковского и является преодоление смерти, приведение распада, раздвоения к высшему единству; но этот высший синтез неизбежно оказывается у Д. Мережковского только словом, налитым типографскими чернилами, только условным знаком, сигналом на железнодорожных семафорах. Антитеза вместо синтеза, которого он дать не может.

Антитеза, повторяю — главный, если не единственный прием Д. Мережковского для выяснения лица его героев, для построения самого хода его романов, для определения самого количества действующих лиц. Если одна дочь жреца Олимпиодора — красавица язычница Амариллис, то другая, Психея, — бледная, больная христианка. Одной такой антитезы ему мало; он выводит на сцену в том же романе и другую такую же персонифицированную антитезу (Арсиноя и Мирра). Видения Юлиана построены строго по антитетическому методу. Если Леонардо строит «птицу», то непременно живая ласточка попадет, как в западню, в крыло летательного аппарата и запутается «в сетке веревочных сухожилий своими маленькими живыми крыльями». В чертежах Леонардо план дома терпимости рядом с рисунком мавзолея для богов: раздвоение души человеческой, две «антитетические бездны» ее. Покинув неоконченный рисунок Девы Марии, Леонардо срисовывает «мерзостные рожи» уродов «тем самым карандашом, с тою же любовью». Рисунок головы апостола Иоанна он покидает для исследования мушиных лапок: «антитетическая широта» души человеческой. Леонардо идет писать «Тайную Вечерю» и по дороге останавливается полюбоваться на то, как паук сосет муху. Петр после бурного заседания в сенате едет на шутовские похороны царского карлика; вытачивая за токарным станком паникадило в Петропавловский собор, Петр тут же вытачивает Вакха с виноградной гроздью. Такими внешними антитезами переполнена вся «Трилогия» Д. Мережковского; но эти строго-размеренные противопоставления остаются чисто-словесными. «Раздвоение» — это общее место всех героев Д. Мережковского, а также и решительно всех, о ком бы он ни писал: Л. Толстого, Достоевского, Гоголя, Лермонтова и Герцена («трагедия Герцена — в раздвоении», см. XIII, 19); у всех его героев — «двоящиеся мысли», и все они молятся, подобно Д. Мережковскому: «Господи, спаси меня, избавь от этих двоящихся мыслей! Не хочу я двух чаш! Единой чаши Твоей, единой истины Твоей жаждет душа моя, Господи!».

Но все это — сплошное недоразумение. Никаких «двоящихся мыслей» нет ни у Д. Мережковского, ни у его героев: у них есть только простые рассудочные противопоставления, примеры которых мы только что видели. Если одно действие романа Д. Мережковского происходит в подвале, то другое, соседнее — конечно, на шпиге башни (см. VIII, книга V, главы III и IV); это характерно для Д. Мережковского, без этого он не был бы самим собою. Такое же рассудочное противопоставление может он показать нам и в душах своих героев. Но и души-то у них нет; все они — только ходячие соединения двух противопоставленных мыслей, двух противоположных слов, все они — только ходячие антитезы.

Добрая фея дала однажды двум детям волшебный алмаз, один поворот которого превращал все мертвое в живое; и дети увидели души животных, души деревьев, души воды, огня, хлеба. Так рассказывает Метерлинк в своей «Синей птице». С Д. Мережковским случилось обратное: какая-то злая фея дала писателю волшебное перо, от прикосновения которого все живое обращается в мертвое. Возьмите самых различных героев Д. Мережковского и посмотрите, во что превратил он их в своем мертвом царстве. Леонардо-да-Винчи, протопоп Аввакум, Петр Великий, Франциск Ассизский, — какие все это разные, непохожие, живые люди — и в какие мертвые фигуры превратились они под пером Д. Мережковского. Если хотите убедиться в этом, прочтите хотя бы подлинное «Житие» протопопа Аввакума и рифмованный пересказ этого «Жития» Д. Мережковским; здесь даже и словесного мастерства нет, — просто вялые рифмованные строки, из-за которых глядит на нас не вечно мятущийся протопоп, а какая-то восковаядвигающаяся фигура. И что интересно, почти все излюбленные герои Д. Мережковского — вечно-мятущиеся, по контрасту с

ним, вечно живые, исполненные духа жизни. Протопоп Аввакум, Леонардо-да-Винчи, Петр, — много ли на свете людей с таким вечным кипением жизни? И вспомните Петра или Леонардо под пером Д. Мережковского, с их строго-размеренными «антитетическими» поступками, действиями и душевными движениями.

Прочтя три кирпичеобразных романа Д. Мережковского, тщетно стараешься потом вспомнить лицо всех его антитетических героев: они без лица, они все на одно лицо. При описании «обстановки», Д. Мережковский, подавленный обилием материала, нагромождает вещи на вещи, предметы на предметы — и в результате перед нами незапоминаемое общее место, пустота: точно так же и при описании лица, он дает нам такую нагроможденность черт, что в результате перед нами только безличность. Какая разница, например, с Л. Толстым, который одной-двумя чертами обрисовывал незабываемо и внешность и душу героя! А вот как рисует нам своих героев Д. Мережковский — например, мону Кассандру в «Леонардо-да-Винчи»:

«У нее было лицо, чуждое печали и радости, неподвижное, как у древних изваяний, — широкий, низкий лоб, прямые, тонкие брови, строго-сжатые губы, на которых нельзя было представить себе улыбки, — и глаза, как янтарь, прозрачно-желтые... Лицо это, особенно нижняя часть, слишком узкая, маленькая, с нижнею губою, немного выдававшейся вперед, — выражало суровое спокойствие и в то же время детскую беспомощность. Сухие, пушистые волосы, живые, живее всего лица, точно обладавшие отдельною жизнью, как змеи Медузы, окружали бледное лицо черным ореолом, от которого казалось оно еще бледнее и неподвижнее, алые губы ярче, желтые глаза прозрачнее...»

Попробуйте увидеть за этим нагромождением черт — живого человека; попробуйте вспомнить лицо моны Кассандры через пять минут после того, как вы прочли это слишком подробное описание! Невозможность этого доходит иногда до такой степени, что начинаешь путаться в этом лабиринте действующих лиц, как среди шпалер одинаково подстриженных деревьев. Попробуйте различить, например, в «Петре» — Феофана и Федоску! И когда читаешь протоколы-описания лиц в романах Д. Мережковского — вроде только что приведенного выше — то невольно приходит на память рецепт приготовления портрета, приводимый из средневекового русского «Иконописного Подлинника» самим же Д. Мережковским: «Богородица — росту среднего, вид лица ее, как вид зерна пшеничного; волоса желтого; острых очей, в них же зрачки, подобные плоду маслины; брови наклоненные, изрядно черные; нос не краток; уста, как цвет розы, — сладковесия исполнены; лицо не кругло, ни остро, но мало продолжено; персты же богоприимных рук ее тонкостью источены были; весьма проста, никакой мягкости не имела, но смирение совершенное являла; одежду носила темную»... Разве это не похоже на нагроможденные, но мало говорящие описания Д. Мережковским лиц его героев?

Герои без лица, герои без души, ходячие антитезы, персонифицированные рассудочные противопоставления, без всякой надежды на возможность «высшего единства». Их раздвоение, их распадение лежит в самом Д. Мережковском, который вечно пытается перепрыгнуть от «бездны верхней» к «бездне нижней» и построить между ними словесный мост. Он восхищается словами Леонардо, что «арка есть сила, рождаемая двумя соединенными и противоположными слабостями», но именно и не может он переборщить арку через свои рассудочные противопоставления: две «слабости» у него есть, но соединяющая их «сила» у него не рождается, ибо для него дуализм — это только два слова, которые надо заменить третьим словом. Тщетно он углубляет две свои «противоположные крайности», обостряет их, преувеличивает, заполняет ими все свое мастерство — антитезы остаются чисто словесными, раздвоение остается непреодоленным.

И опять-таки никто лучше самого Д. Мережковского не охарактеризовал «антитетическую сущность» его мастерства. Вот как ученик Леонардо-да-Винчи определяет творчество своего учителя: «Все с природы списано — каждая морщинка в лицах,

каждая складка на скатерти. Но духа живого нет. Бога нет и не будет. Все мертво — внутри, в сердце мертво! Ты только взглядишь, какая геометрическая правильность... Геометрия, вместо вдохновения; математика, вместо красоты! Все обдуманно, рассчитано, изжевано разумом до тошноты, испытано до отвращения, взвешено на весах, измерено циркулем...» Конечно, это не Леонардо-да-Винчи, — это сам Д. Мережковский собственной персоной, это о себе говорит он, о своих мертвых схемах по гелианской триаде. Пусть схемы неизбежны, неизбежны хотя бы по одному тому, что всякое познание есть схематизация по линиям причинности и целесообразности: но схемы всегда должны обростать плотью — особенно в искусстве. И этого нет у Д. Мережковского.

В тщетной погоне за этим, не дающимся ему в руки, даром жизни, Д. Мережковский хватается за «обострение крайностей», за углубление и нагромождение антитез, за всяческого рода «черезмерности». Это стремление обострить, преувеличить — является очень характерным для всей литературной деятельности Д. Мережковского: рядом с «антитетичностью» вырисовывается и непосредственно связанная с нею гиперболычность его мастерства. На этом характерном свойстве Д. Мережковского следует тоже остановиться внимательно.

Д. Мережковский всю жизнь свою стремился убежать от «середины», от мещанской узости, плоскости и безличности. В «серединности» он, как известно, увидел «чорта небытия» и, чтобы избавиться от него (а небытия он страшится больше всего на свете), Д. Мережковский поспешил к концам и началам. Так он и к вере в конец мира пришел. Конец русской литературы, конец истории, конец мира — все это одно время проповедывал и исповедывал он с полной серьезностью. Еще раньше он думал войти в жизнь через декадентскую «черезмерность», он думал, что преодолет «чорта небытия», серединности, мещанства, если будет воспевать крайности, восклицая:

...дерзай,
И все преграды, все законы
С невинным смехом нарушай!

Или:

Мы для новой красоты.
Нарушаем все законы
Преступаем все черты!

Или еще:

Люблю я зло, люблю я грех,
Люблю я дерзость преступленья! (III, 5, 19, 44).

Он пугает, а нам не страшно: под маской из слов мы различаем середину, стремящуюся быть крайностью. Усиленная «черезмерность», в чем бы она ни проявлялась, свидетельствует о «небытии» в еще большей степени, чем «серединность». А эта нарочитая черезмерность, нарочитая гиперболычность проходит через все писания Д. Мережковского, от начала и до конца.

Какое отсутствие чувства меры во всех романах этого писателя! Какая нагроможденность! Какие натяжки и преувеличения! Самый маленький художник, не обладающий и сотой долей мастерства Д. Мережковского, никогда не позволил бы себе такого невыносимо-фальшивого эффекта, как последняя встреча Юлиана с Арсиной: такого бесвкусия, как километрические разговоры Юлиана с Ямвликом и других героев между собою (томительная первая часть «Обрыва» Гончарова оказала несомненное влияние на диалог в романах Д. Мережковского). Совершенно невероятно в

устах старца-пустынника Памвы, просидевшего десятки лет в глубине какого-то колодца в далекой пустыне Малой Азии и только-что пришедшего в город, следующие речи к язычникам: «довольно нам одной томной ночи и двух-трех факелов, чтоб отомстить!.. Мы — всюду, мы — среди вас, бесчисленные, неувлимые! Нет у нас границ, нет отечества; мы признаем одну республику — вселенную! Мы — вчерашние, и уже наполняем мир...» — и так далее, целых две страницы. Но это еще что: девочка Мирра, за десять столетий до Д. Мережковского, буквально предвосхищает его слова и его мысли — убедитесь в этом сами, просмотрев девятнадцатую главу первой части «Юлиана». Особенно поразительны в этом отношении две последних сцены из «Петра», когда Д. Мережковский заставляет с одной стороны Тихона, с другой стороны царевича Алексея «узреть» в разное время и в разном месте одного и того же седенького старичка (взятого на прокат из видения Алеши в «Братьях Карамазовых»): старичек этот оказывается Иоанном сыном Громовым и проповедует Тихону, текстуально и дословно, все учение Д. Мережковского (заимствованное им из романов Гюисманса) о трех Заветах... Когда Анна Каренина и Вронский видят одновременно почти одинаковый сон — мы не только верим этому, мы знаем, что не могло быть иначе: так убедительно и ярко вскрыл перед нами художник неизбежную здесь созвучность напряженных душ Вронского и Карениной. Но когда Д. Мережковский заставляет нас верить на-слово, что заимствованный старичек обращается с одинаковыми словами, взятыми из сочинений Д. Мережковского, к двум героям его романа — мы не только не верим, мы смеемся, видя в этом только бессилие и произвол мертвого мастерства.

IV.

И такими «черезмерностями», доходящими до смехотворности, переполнены не только романы Д. Мережковского. Тонкие критические сопоставления и замечания Д. Мережковского бесспорны: но я затруднился бы сказать, чего больше — их или совершенно невероятных и бесвкусных критических суждений и совершенно голословных, невероятнейших утверждений в книгах этого писателя. Если бы я захотел собрать все подобные примеры — пришлось бы написать целую книгу; ограничусь первыми попавшимися под руку из одного только «исследования» Д. Мережковского о Толстом и Достоевском.

Начинается с первых же страниц: «все будущее не только русской; но и всемирной культуры» зависит от вопроса — ...победил ли Нитцше Богочеловека, а Достоевский — Человекобога (конечно, и тут словесная антитеза). «Если в наше время люди боятся смерти с такой постыдной судорогой, какой еще никогда не бывало» — то этим они «в значительной мере обязаны Л. Толстому» (интересное субъективное признание о страхе смерти). Когда в «Идиоте» Достоевского Ипполит видит сон, что собака его, Норма, бросается на какую-то кошмарную ядовитую гадину, а та жалит собаку в язык — то не все бред в этом бреду: «здесь решается какая-то наша собственная, реальная, хотя и премирная судьба...» Когда чорт говорит Ивану Карамазову: «все, что у вас есть, есть и у нас» — то подобные же «нуменальные мысли должны были смущать... Канта, когда обдумывал он свою трансцендентальную эстетику» (?! — разве же это не прелестно?). Отлучение Л. Толстого от церкви Синодом в 1901 году есть глубоко положительное явление и «имеет огромное и едва ли даже сейчас вполне оценимое значение: это ведь в сущности первое, уже не созерцательное, а действительное и сколь глубокое, историческое соприкосновение русской церкви с русской литературой пред лицом всего народа, всего мира»... Наполеон всей своей жизнью потряс «глубочайшие основы всей христианской и до-христианской нравственности» (почему Наполеон, а не Лжедмитрий, не Тимур и не кто-нибудь третий или сотый?). «Анархизм — есть ужасное русское слово, русский ответ на вопрос западно-европейской культуры. Этого мы не заимствовали у Европы, это мы дали Европе. Россия впервые договорилась здесь то, чего не смела сказать Европа» (какой

взор!). Написанное Л. Толстым о православной церкви — «самые позорные страницы русской литературы»; когда дописывалось «Воскресение» — для Л. Толстого «окончательно все рухнуло, так что уже и поднять нельзя». Л. Толстой и Нитцше боялись друг друга: «другим и себе казались они дерзновенными; но для этой беседы (между собою) не хватило у них дерзновения: каждый из них боялся другого, как двойника своего...» Нитцше притворялся, что не знает Христа, и хотя он и скрыл эту тайну свою от себя самого, то все же — не от Д. Мережковского: он был «невольным учителем» второго пришествия Христа на землю...

Я перелистывал книгу Д. Мережковского о «Л. Толстом и Достоевском» и брал буквально первые попадавшиеся на глаза примеры, брал не исключения, а типичные фразы. Если когда-нибудь это произведение Д. Мережковского будет подвергнуто детальной критике, то окажется, что «черезмерность» — его общее место, что подобных произвольных утверждений в ней столько же, сколько страниц. Еще один пример: Д. Мережковский утверждает, слепо повторяя мнение Тургенева, что в «Войне и Мире» слаба историческая сторона, что (это уже продолжает Д. Мережковский) «поразительна скудость не только исторической, но и вообще культурно-бытовой окраски в его произведениях», что на всем протяжении «Войны и Мира» встречается только одно упоминание о домашней обстановке русского вельможи александровского времени. Это достаточно определенно сказано — повидимому, человек знает, что говорит. Однако такое категорическое и мало вероятное утверждение оказывается сущим вздором при ближайшей проверке: доказательства этого читатель может найти в статье «Историческая сторона романа «Война и Мир» (А. Бороздина. — см. «Минувшие годы» 1908 г., № 10). Но если на каждое голословное утверждение Д. Мережковского писать опровержительную статью, то ведь, пожалуй, может произойти целый литературный потоп! Тогда, пожалуй, и свершится предсказание Д. Мережковского о «конце русской литературы»...

Во избежание этого можно только посоветовать читателям крайне осторожно относиться и к утверждениям, и к цитатам Д. Мережковского. Если он утверждает, что еще Достоевский свидетельствовал «об отпадении Л. Толстого от русского всеобщего и великого дела, то-есть от исторического народного христианства» — то не торопитесь верить объяснительному «то-есть» Д. Мережковского: при проверке окажется, что Достоевский говорил здесь вовсе не об историческом народном христианстве, а о турецкой войне и освобождении славян. Если вы услышите, что, приводя слова Ивана Карамазова: «не хочу я, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына», Д. Мережковский комментирует: «здесь, конечно (!) понимает он Великую Матерь, упование рода человеческого» — не верьте: ибо Иван Карамазов решительно ничего подобного не имеет в виду. Если вы прочтете у Д. Мережковского, что «Гоголь под церковью восточную, православною понимает не прошлую или настоящую, историческую, а грядущую, сверх-историческую, мистическую церковь христианства воистину вселенского», — то будьте уверены, что Гоголь никогда ничего подобного не «разумел» и далек от чести быть Иоанном Предтечей Дмитрия Мережковского: здесь Д. Мережковский просто навязывает Гоголю свои взгляды. Если, наконец, говоря о знаменитом письме Белинского к Гоголю, Д. Мережковский заявляет, что — «задала собакою, завыл шакалом, зажмурил глаза, и весь отдался бешенству, так выразился сам Белинский о своем тогдашнем состоянии», — то опять-таки не торопитесь верить, а поищите, где это мог сказать сам Белинский... Десятки и сотни подобных примеров — дело будущего критика писаний Д. Мережковского; я ограничиваюсь лишь подчеркиванием наиболее характерного.

Возвращаясь к «чрезмерностям» в критических суждениях Д. Мережковского, не буду подробно на них останавливаться: приведенные примеры говорят сами за себя. Отмечу только, для будущего историка литературы, невероятные суждения Д. Мережковского о Григоровиче («один из совершеннейших классиков русской прозы», произведения которого полны «дивной гармонии и законченности, непод-

ражаемого изящества формы»...); о Чехове («избыток равнодушного здоровья»...), о Ясинском («таинственная прелесть обаятельного мистицизма»...), о Шеллере-Михайлове (роман «Эсфирь» — «великолепная экзотическая картина»...); об Апухтине («один из самых нежных, изящных и благородных преемников Полонского и Тютчева»); о гр. Голенищеве-Кутузове (его поэма «Рассвет» — «чудная поэма, совершенно не понятая и не оцененная критиками» — см. V, стр. 68, 82, 85, и 94). С тех пор Д. Мережковский, вероятно, во многом изменил свои мнения; но мог-же он доходить до таких геркулесовых столбов бесвкусия и критической слепоты! Но и в более позднее время — какое частое непонимание вершин европейской и русской литературы! В статье об Ибсене (см. X) «Призраки» рассматриваются, как «лучший ответ строгим защитникам семейного начала, которые осуждают Нору за то, что она покинула детей»... Вот как можно упростить те мучительно-острые вопросы о безвинном страдании, которые ставит в этой потрясающей драме Ибсен! Из всего Кальдерона Д. Мережковский разбирает, в скучнейшем пересказе, одну из самых слабых драм Кальдерона «Поклонение Кресту» — только оттого, что в ней любезное ему слово «крест» склоняется во всех падежах: такова постоянная власть слова над Д. Мережковским. В прекрасной статье о Пушкине он все-же позволяет себе утверждать, совершенно ошибочно, будто «гармония» Пушкина была «естественным и произвольным даром природы», будто Пушкин «не сознал и не выстрадал своей гармонии»... До чего это неверно! Белинского наш автор снисходительно и иронически именует «может быть недостаточно проникательным, но в высшей степени благонамеренным человеком»... Защищать Белинского от Д. Мережковского я, конечно, не буду; но не могу не указать быть может слишком проникательному Д. Мережковскому, как раз на одно проникновеннейшее определение Белинским «гармонии» Пушкина. Белинский обращает внимание «на эту бесконечную грусть, как основной элемент поэзии Пушкина, на этот гармонический вопль мирового страдания, поднятого на себя русским Атлантом; на эти переливы и быстрые переходы ощущений, на эти беспрестанные и торжественные выходы из грусти в широкие разлёты души могучей, здоровой и нормальной, а от них снова переходы в неумолкающее гармоническое рыдание мирового страдания»... С наслаждением делаю эту выписку, преклоняясь перед гениальной проникательностью великого критика (с тех пор о Пушкине никто не сказал ничего лучше) и отдыхая от «антитетических» и гиперболических построений Д. Мережковского. «Мирозерцание Пушкина — включает Белинский — трепещет в каждом стихе, в каждом стихе слышно рыдание мирового страдания... да не всякому все это дается и трудно открывается, потому что в мир пушкинской поэзии нельзя входить с готовыми идейками»...

Но я увлекся и отвлекся в сторону: надо-же было хоть раз показать, что к критическим суждениям, цитатам и голословным утверждениям Д. Мережковского следует относиться с величайшей осторожностью, помня, что когда середина пожелает быть крайностью, то перед средствами не остановится. Стоит только вспомнить, что позволял себе Д. Мережковский, задавшись целью во что бы то ни стало «опорочить» религию Л. Толстого. Он начал копать в его личной, интимной жизни; он не постеснялся дойти до совершенно неприличных неистовых выпадов против Л. Толстого, выбрав мишенью — его «неблагородное» происхождение от «петербургского случайного графа Петра Андреевича Толстого, получившего свой титул благодаря успехам в сыскных делах Тайной Канцелярии». Это он с грубостью, что называется, «тычет в глаза» читателю на протяжении всего «исследования» своего о Л. Толстом и Достоевском. Мало того, даже в романе «Петр», выводя на сцену этого Петра Андреевича Толстого, не один раз заставляет его Д. Мережковский мечтать о том, как за свои «иудины» поступки при поимке царевича Алексея получит он графство и сделается родоначальником нового дома графов Толстых: «будут, будут графами Толстыми и, ежели в веках грядущих прославятся, достигнут чинов высочайших, то вспомнят и Петра Андреевича»... Все это слишком явный камень в огород Л. Тол-

стого; нужно-ли прибавлять, что камень этот падает на голову самого Д. Мережковского, что все эти места о Л. Толстом — поистине позорнейшие страницы русской литературы!

И если доходить до «концов», так уж во всем, от мелочи до крупного. Так дошел Д. Мережковский и до своей заветнейшей мысли о конце всемирной истории, о светопреставлении, которое «уже близко, при дверях». Близятся последние времена. Все идет в развалу, концу, смерти. И уже первым показателем этого является конец русской литературы, переживаемый нами. Какой же однако возможен конец того, что еще не начало существования? По крайней мере Д. Мережковский упорно утверждал, а г-жа Мережковская-Гиппиус усердно подтверждала, что у нас еще нет литературы и не было ее, как воплощения народного сознания (см. V, 7, 10). Как это решаются г-да Мережковские буквально повторять юношеские слова «недостаточно пронизательно» Белинского? И как это может притти к концу то, чего не было? Правда, скоро сам Д. Мережковский сконфузился этого своего утверждения и стал сопровождать его разными оговорками: «конец русской литературы (после Л. Толстого и Достоевского), или, по крайней мере, совершенно определенный, неповторяемый круг ее развития» (см. XI). Вот это другое дело! Да и на правду похоже: много таких «совершенно определенных, неповторяемых кругов развития» русской литературы уже было, много еще и будет. Или: «конец русской литературы, т. е. конец чисто-художественного, бессознательного пушкинского творчества» (см. XII). Это хотя и совершенно неверно, но оговорка «т. е.» — здесь все-таки очень интересна...

То же случилось и с более общим вопросом о конце мира, конце вселенной, о светопреставлении. Сперва Д. Мережковский категорически заявил нам (и откуда только это стало ему известно?), что «конец» уже близок, «при дверях», что скоро мы узрим Сына Человеческого, грядущего по облакам, и истерически восклицал: «ей, гряди, Господи Иисусе!»⁹. Я уже приводил по этому поводу слова русских папуасов, услышавших «трубные призывы» в подобных писаниях Д. Мережковского, который довольно ясно обрисовывал и свою роль в подготовке этого Второго Пришествия. «...Время близко, — говорил Д. Мережковский, — тайна уже открывается: когда начнет совершаться Второе Пришествие (а оно уже невидимо начало совершаться)... тогда совершатся последние судьбы христианского мира... Кажется, второе Возрождение это и начинается действительно... именно в русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового таинственного христианства Иоаннова, как еще ни одна из всемирных литератур»... (XI). Нужно ли прибавлять, что «христианство Иоанново» составляет *spécialité de la maison* именно Д. Мережковский? И таких мест в писаниях Д. Мережковского — не одно и не два. Он глубоко уверен, что именно на нем и на его поколении лежит миссия приготовления человечества к светопреставлению. Отсюда его постоянные сокрушения, что поколение это «находится в таком трудном и ответственном положении относительно будущего русской культуры, как, может быть, ни одно из поколений со времени Петра Великого»; отсюда для него «страшная, почти невыносимая тяжесть ответственности»; отсюда его уверенность, что «от какого-то неуловимого последнего движения воли» в нем, Д. Мережковском (как, впрочем, и вообще «в русских людях нового религиозного сознания») — «зависят судьбы европейского мира» — итак далее, и так далее... (см. XI). И эти избранные — «русские декаденты»: «когда ударит молния, они вспыхнут первые, а от них — весь лес», — весь мир (XV, 101). Как все это выйдет — неизвестно: «сначала нужно сделать, и только когда будет сделано или, по крайней мере, начато — можно будет об этом говорить» — так заявляет Д. Мережковский, и продолжает говорить, говорить, говорить...

Я имею основания думать, что Д. Мережковский теперь сам стыдится многого из пророчески-предвозвещенного им немного лет тому назад. По крайней мере, уже давно начались с его стороны различные оговорки. В последних своих книгах он уже

⁹ Еще более изумительно совершенно определенное утверждение Д. Мережковского, что Антихрист будет по происхождению русский! (см. XII, ч. I, гл. VII).

открещивается от русских декадентов, не предполагает, что судьбы мира зависят «от неуловимого движения воли в каждом из них»; он уже стыдится своего многоглаголания на религиозные темы (см. XVII, 92 и след.). Он не издает уже «трубных призывов» о конце мира, но скромно оговаривается, что пред лицом вечности два тысячелетия — только два мига, что от Первого пришествия ко Второму ведет «необходимый и желанный, медленный всемирно-исторический процесс» (см. XIII, 126). Быть может, он понял, наконец, и то, что идея «конца мира» уже давно принята наукой, что идея бесконечного существования мира никем не мыслится, что наша «вселенная» раньше или позже достигнет старости и умрет, что результатом «старости» элементов мира (как учит теперь наука о радиации) будет колоссальный мировой взрыв этого мира — и такие «мировые катаклизмы» давно уже известны науке и происходят совсем не редко (так называемые «новые звезды»). Когда это будет — еще неизвестно, но что это когда-нибудь будет — известно уже с давних пор. Конечно, ни трубные призывы Д. Мережковского, ни ожидания русских папуасов, ни чаяния Второго Пришествия — не ускорят этого момента, который, во всяком случае, далеко еще не «при дверях». Пройдут еще десятки и сотни тысяч лет, быть может миллионы, быть может выродится и род человеческий, прежде чем наша вселенная умрет от холода или сторит во взрыве...

Все это слишком элементарно, да к тому же и находится в совершенно иной плоскости, чем вера Д. Мережковского во Второе Пришествие. Однако, повторяю, проявления этой веры стали впоследствии со стороны Д. Мережковского значительно менее шумными; он значительно сузил круг своих предсказаний, и, одно время, стал только настойчиво предсказывать, что-де «Петербургу быть пусту» (в полном согласии с г-жой Мережковской-Гиппиус — смотрите ее стихотворение «Петербург»). Но и это семейное пророчество нас не особенно пугает, потому что и без г-д Мережковских мы хорошо знаем, что все на свете имеет свое начало и свой конец... Но, как бы то ни было, особенно сильных трубных гласов и апокалипсических предсказаний мы уже не находим за последние годы в писаниях Д. Мережковского: он несколько приблизился к земле. Правда, все его попытки стать на историческую почву оканчиваются неудачами, об «историчности» его взглядов лучше и не говорить. То вдруг заговорит он о «воинственном свидании в Свинемюнде» и заявит, что «это не реальное событие, а идеальное знамение современной европейской культуры» (XIII, 21); то безапелляционно заявит, что переход общества в церковь «действительно совершается в всемирно-историческом процессе» (XIV, 45), и прибавит с математической точностью, что переход этот «осуществится, как, историческая реальность, при конце всемирной истории, но до конца мира» (XIV, 48); то начнет проповедывать, что русская интеллигенция неизбежно станет религиозной, уверует во Христа (XVII, 131—2). Давно-ли Д. Мережковский озлобленно восклицал, что «мир с интеллигенцией невозможен до тех пор, пока интеллигенция не признает богочеловечества Христа. Аще кто не признает Христа, пришедшего во плоти, есть антихрист. Интеллигенция не признает Христа, и потому тайна беззакония уже деется в интеллигенции» («Новый Путь», 1903 г. № 1, Приложение, стр. 30). Прошло два, три года — и Д. Мережковский стал восхвалять безбожную русскую интеллигенцию, объявив ее религиозной (XIII, 38) и стал веровать, что она уверует... Вообще с 1905—1906 года началась новая полоса в писаниях Д. Мережковского, в его построение вошла «общественность» и соединилась, по обычному антигетическому методу Д. Мережковского с «религией» (см. XIII, 37): «религия» для него отождествилась с «революцией» (см. XVII, 58, 161, 216), и он стал ее апологетом...

В 1905—1906 г. Д. Мережковский, повидимому, впервые открыл Америку — узнал, что у русской интеллигенции есть свои святые, свои мученики, узнал их имена и жизнь, узнал — и понял, каким кощунством были его прежние выходки против интеллигенции. Он начал трубить отбой. Идя в хвосте революции, пользуясь заслуженным недоверием «интеллигенции», он стал задним числом превозносить гениальность Карла Маркса (XII, 23), учеников которого он не так давно называл «поросся-

тами эпикуровыми, у которых пар вместо души»; он стал восклицать, что партия русских социал-демократов есть «соборно-вселенская и, следовательно, бессознательно-религиозная»... Дальше еще лучше: «пролетарии всех стран, соединяйтесь! — этот призывный клич, напоминающий крик журавлей (?), нигде еще не раздавался с такой недосыгаемо-далекой и торжественно-грозною, словно апокалипсической, надеждою или угрозою, как именно в русской революции» (XIV, 39). Как легко связать словесно даже социал-демократию и с журавлями и с апокалипсисом!

Впрочем, есть одно литературное свидетельство, которое показывает, что теперь Д. Мережковский уже не пытается соединить несоединимое, связать Карла Маркса с Иоанном сыном Громовым. Я говорю об интересной статье В. Розанова, посвященной Д. Мережковскому — «Трагическое остроумие» («Новое Время» 1909 г., 9 февраля). К статье этой я еще вернусь, а пока возьму из нее только одну очень важную для нас цитату:

«Мережковский сам себе изменил, сам себя предал, сам от себя отказался: в каком-то новом обольщении он решил привлечь к себе и Христу марксистов, эсдеков и проч., и проч., слить политику и Евангелие, и притом просто то Евангелие от Матфея, Марка и Луки, какое читает церковь, с учением Карла Маркса из Берлина, без всякой новой мечты об Апокалипсисе, о грядущем Христе и Третьем Завете. Здесь я должен определенно назвать тот важнейший мотив, который побуждает меня сказать, что Мережковский отрекся от себя: именно, он мне сказал, что находится теперь совсем в других мыслях, чем прежде, что я, должно быть, не читал его последних книг, а если-бы читал, то знал бы, что ни о каком грядущем Мессии теперь он не думает, ни о каком Третьем Завете. Когда-же я изумился и спросил: как же он раньше об этом говорил? то он ответил: это было так, слова! Я позволяю себе этот единственный и последний раз сказать из личных бесед, во-первых, по крайней важности этого для всех, кто заинтересован его проповедью, во-вторых потому, что это будто-бы (чему я не верю) уже сказано где-то у него в книгах, вероятно в намеках»...

Это действительно «важное» для читателей Д. Мережковского сообщение не было им, насколько мне известно, опровергнуто: повидимому, нечего было и опровергать. Это было так, слова! Если Д. Мережковский действительно сказал это про свою былую деятельность, про свои трубные апокалипсические призывы, то, значит, открылись-же хоть на минуту глаза его! Быть может, теперь он снова, разочаровавшись в революции, взялся за прежние слова, от которых он отказался, которые он заменил другими словами в эпоху революции. Все мы помним Д. Мережковского в роли апологета интеллигенции, помним его полемику с «Вехами», его попытки войти в политическую работу. Лично я помню чтение Д. Мережковского о «Вехах», помню с эмфазой и пафосом произнесенную последнюю фразу: «да здравствует русская интеллигенция! да здравствует русская революция!» И я помню, что в ответ раздалось только несколько жиденьких хлопков среди многочисленной аудитории...

Да, на «страстную любовь» Д. Мережковского интеллигенция отвечает таким же молчанием, как и на былую ненависть; ответом на заигрывания Д. Мережковского с интеллигенцией служит молчание... И если справедлива наша характеристика писаний Д. Мережковского, то понятно и то, почему все живое — и «народ» и «интеллигенция» — чурается этого крупного мастера и талантливого писателя... Почему-же? — Здесь мы и подходим к разрешению этой задачи.

V.

До сих пор мы говорили только о симптомах, а не о самой сущности «бледной немочи» в писаниях Д. Мережковского. Отсутствие любви, «каламбурное мышление», равнодушие к людям, «словоточивость», «антитетичность», «гиперболичность», одиночество, скука — все это только симптомы той болезни, которую мы хотели определить, и которую уже много раз мимоходом называли, говоря о мертвом ма-

стерстве Д. Мережковского, о мертвой красивости его художественных произведений. Его «бледная немочь» — не случайная и временная болезнь, а вечное его состояние; перечисленные выше «симптомы» — в сущности, постоянные его свойства. Это состояние — состояние мертвенности, эти свойства — свойства мертвого писателя, в произведениях которого «все полно могильной красоты» (II).

Гончаров когда-то требовал, чтобы критика, говоря о писателе, не затрагивала в нем человека. Это, разумеется, по существу невозможно: изучая характерные черты писателя, невольно говоришь этим самым и о характерных чертах его личности. Недопустимо только вторжение критики в личную, интимную жизнь живого писателя, копание в сплетнях, мелочах, дрязгах — одним словом, недопустимо многое из того, что в свое время проделал Д. Мережковский над Л. Толстым. Прodelывать подобную операцию над Д. Мережковским я, конечно, не стану; но о свойствах его, как писателя, считаю себя в праве говорить все, что думаю и чувствую.

Д. Мережковский — мертвый писатель: вот разгадка, вот ответ на все поставленные нами недоуменные вопросы об его одиночестве, его оторванности от людей. Прочитайте с этим ключом в руках всю настоящую статью — и вам все станет ясно и понятно в судьбах этого писателя: вы поймете, почему Д. Мережковский так безнадежно одинок, почему он пастырь без стада, почему от него все отшатываются раньше или позже, почему все слушают его со скукою, почему он «являет вид того жалкого англичанина, который замерз на улицах Петербурга, не будучи в силах объяснить, кто он, откуда, и чего ему нужно» (эти слова В. Розанова я уже приводил). И быть может, сам Д. Мережковский действительно не в силах объяснить даже самому себе, что он — тот самый «великий мертвец» русской литературы, о котором он говорит в своей книге о Гоголе, тот самый «бескровный, бесплотный, страдающий бледною немочью христианский старец Аким, живой мертвец, который хочет и не может воскреснуть», о котором Д. Мережковский говорит в книге о Толстом и Достоевском.

Когда умер Д. Мережковский? Или он был изначально мертв? В самых первых его книгах есть еще хоть словесные порывания к жизни; он восклицал тогда —

Здравствуй, жизнь и любовь, и весна (I, 125).

Он хотел тогда бороться, действовать, жить (I, 73); он убеждал себя и других —

Жизнь люби, — выше нет на земле ничего

.

Есть одна только вечная заповедь — жить... (III, 14).

Ему хотелось всей полноты жизни — «всей дивной музыки аккордов мировых» (I, 15, — какая банальщина!). Но тут-же какой-то черный жук-могильщик вел в его душе свои подкопы, протачивал его душу, отравлял ее:

Тишь и мрак в душе моей:
Ни желаний, ни страстей.
Бледных дней немая цепь
Без конца уходит в даль,
И мертва моя печаль,
Словно выжженная степь... (I, 25).

В первом, втором и третьем томе его стихотворений (1883—1895 г.) словно присутствуешь при борьбе живого человека с каким-то упырем, который высасывает из него кровь. И мы слышим, как живой человек кричит: «пока есть капля крови в жилах, я слишком жить хочу, я не могу не жить!» И тут-же — слабость, изнеможение,

сознание, что грозят «дни, месяцы, года тяжелой, мертвой скуки» (I, 52). И, наконец, признание:

Ты сам своей души безжалостный палач!
Порой ты рвешься в даль, надеждой увлеченный,
Но воля скована тяжелым, мертвым сном:
Ты недвижим, — как труп, в бессильи роковом,
Ты жив, — как заживо в могилу погребенный.
Хотя бы вечностью влачился каждый миг,
Из гроба вырваться на волю не пытайся... (I, 33).

Гробовой червяк все больше и больше протачивает душу Д. Мережковского. В стихах появляются его эпитеты, единственные принадлежащие ему — и мы знаем, что эти эпитеты — «мертвенный» и «могильный» в разных комбинациях: мысль его уже направлена в эту одну сторону. «Синее небо — как гроб молчаливо»; «в сиянии бледных звезд, как в мертвенных очах — неумолимое, холодное бесстрастье»; «мертвенное небо»; «как из гроба, веет с высоты» — все это у Д. Мережковского свое, незаимствованное (I, 96—101). И хотя не один еще раз вопил жадным голосом Д. Мережковский: «жить, жить!», но голос этот становился все слабее и слабее; ему, как чеховскому Чебутыкину, становилось «все равно»: он чувствовал, что «все замерло в груди... Лишь чувство бытия томит безжизненной скукой» (I, 99). Призывы жизни становились для него мучительными:

Пощады я молю! не мучь меня, Весна,
Не подходи ко мне с болезненной лаской
И сердца не буди от мертвенного сна
Своей младенческой, но трогательной сказкой.
Ты видишь, как я слаб, — о, сжался надо мной!
Меня томит и жжет твой ветер благовонный.
Я дорого купил забвенье и покой —
Оставь же их душе, страдавшем утомленной... (I, 101).

Мертвое, гробовое, могильное — победило в душе Д. Мережковского. Ему становятся противны леса, «где буйный пир весны томит его тревогой, где душно от цветов, где жизни слишком много»... (какое признание! — см. I, 94); он уходит к морскому берегу, «где перед ним бездушная краса»... Бездушная краса, это — море! Он уже не видит в говоре волн жизни, там для него «все — движенье, блеск и шум, но все — мертво»... Иногда он молит — молит ласточек научить его «жизни крылатой, жизни веселой» (III, 20), но тут же покорно складывает руки и устало продолжает умирать (см. его «Усталость», III, 43):

Привет тебе, ночная тень!
Я жду с улыбкою блаженной,
Я рад тому, что жизнь пройдет... (III, 46).

Он начинает воспевать счастье — не мыслить, негу — не желать; он продолжает видеть «в сердце безбурном, в небе лазурном — вечный покой» (III, 63, 64). Ведь это уже погребальная песнь, похоронное пение... «Чем больше я живу — сознается этот мертвец русской литературы — тем призрачнее мир, страшней себе я сам»... (III, 75). Неужели-же он понимал, чем он может быть страшен и себе и всему живому?.. Вряд ли: в автобиографической поэме он, сознаваясь в своей мертвенности («тревоги страстной, бурной и весенней я не люблю — душа моя полна и ясностью, и тишиной осенней... О, вечная, святая тишина»), в то же время прибавляет о своей жизни:

Тому, кто хочет слышать, расскажу:
Живым — живое сердце обнажу... (IV, 175).

Он считает себя «благородным любителем увядания, предпочитающим старость — молодости, вечер — утру и неизменяющую осень — лживой весне» (X); он хотел бы думать, что и от его произведений «веет этим благоуханием осени», не чувствуя, что не благоухание осени, а трупный запах веет с его страниц... Настал, наконец, момент — его установят будущие биографы Д. Мережковского — когда пришел упырь и выпил последние капли теплой его крови. И всеми своими произведениями он обнажает перед живыми людьми свое мертвое сердце.

Он чувствовал свою судьбу, но бессознательно. Недаром уже первая поэма Д. Мережковского носит заглавие «Смерть», которую он восхвалял в монотонных стихах: «О, Смерть, тебя пою!»... «Тебе, о грозная богиня, тебе несу к подножью ног сплетенный музою венок»... Недаром герой поэмы — «мертвый человек» (II, 38); недаром и в позднейших автобиографических поэмах Д. Мережковский говорит о себе, что «мертвая душа была пуста» (IV, 232). Правда, герой первой поэмы в конце ее «воскресает» — к жизни вечной; но, говоря словами самого Д. Мережковского, такими воскресениями нас не удивишь, мертвечинкой от них попахивает, тем более, что только что воскресив героя, автор заканчивает безнадежно:

О, трудно жить во тьме могильной,
Среди безвыходной тоски! (II, 04).

Важно, однако, самое желание Д. Мережковского — воскресить своего мертвого героя. Так поступает он во второй своей поэме («Вера»), герой которой такой же мертвец и так же подозрительно воскресает. Герои воскресают, — а в поэмах царит могильная скука, которую признает и сам автор, обращаясь к читателю с выходкой *pro domo sua*:

... ты прав! Мы — слабы, мы — ничтожны;
Все эти новые поэмы — невозможны.
В них скука царствует!.. (II, 281).

Будущий историк русской литературы свяжет, конечно, эту «мертвенность» Д. Мережковского с той почвой, на которой он вырос — с восьмидесятыми годами; указания и намеки на эту связь очень многочисленны в первых книгах самого писателя. Сам Д. Мережковский подчеркивает скуку и безжизненность литературных кружков той эпохи (V, 14), — а ведь именно на этой почве возрос Д. Мережковский. Он много мертвенных соков взял из этой почвы (как отчасти и все русское «декадентство»); кое-чем из этого он гордился до последнего времени — например, политическим и социальным индифферентизмом (просмотрите в «Леонардо-да-Винчи» конец десятой главы, десятой книги — таких мест десятки). Но ведь на почве восьмидесятих годов одинаково возросли сотни других-людей, а «мертвенность» осталась свойством одного или почти одного Д. Мережковского — она была в нем самом, в его духе. В этом его пафос. Недаром и описывает он лучше всего именно постепенное обращение человека в состояние мертвенности: тут и медленное умирание Юлиана, и смерть за-живо Леонардо, и «ужасы конца» Тихона. Недаром он живет только в мертвом, хотя бы и вечном; недаром, когда попал он в Акрополь, то подумал не о вечно-живой красоте, а обрадовался, что жизнь осталась «там, позади, за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии и вечно-покою». Если бы вдруг совершилось чудо, и Д. Мережковский был перенесен за две тысячи лет назад, в шумный и кипящий жизнью Акрополь — как ему, вероятно, опять сделалось бы «скучно» от одного соприкосновения с жизнью! Недаром Великий Пан

для него еще мертв и только «должен воскреснуть» (XIX, Вступление), в то время как он вечно жив — для живых людей. Недаром сказывается его тяготение к «кватроченто», поскольку главным мастерам этой эпохи присущ элемент не только «духовности», но и «мертвенности». Недаром чудится ему иногда «в мертвом небе — мертвый Бог» (IX, Эпилог). Недаром он так часто говорит о «нас» — «мертвых в жизни», о том, что даже умерший Чехов среди «нас» — «не как мертвый среди живых, а как живой среди мертвых» (XVII, 86, 107). Это все он о себе говорит...

Но он этого не сознает. «Поэзия — говорит он — самое дыхание, сердце жизни, то, без чего жизнь делается страшнее смерти» (V, 26); но он никогда не поймет, что именно в его мертвом мастерстве нет поэзии, ибо нет творчества. Мало того: он о других говорит именно то, что приложило только к нему самому, к нему одному. Признаюсь, не без жуткого чувства читал я отрывок, в котором этот мертвец русской литературы считает живых людей мертвецами:

«В сказочных новеллах Эдгара Поэ являются мертвецы не надолго воскресшие, одаренные искусственной жизнью. Они действуют, ходят, говорят, даже смеются, совсем как живые. Ничего доброго не предвещают их лица, без кровинки, напряженный, лихорадочный блеск в глазах. И настоящие живые люди с недобрим предчувствием смотрят на них и думают: быть худу... *Д. Мережковский* всегда казался мне таким мертвецом из рассказов Эдгара Поэ, одаренным какою-то противоестественною жизнью. Пишет он статьи, проповедует Бога, громит материализм, даже проявляет попытки юмора, совсем как живой, и все-таки я ничему не доверяю и думаю: быть худу. — Когда вы смотрите на почтенных людей старого поколения, на окаменевших редакторов, на критиков, подобных г. Протопопову и г. Скабичевскому, и вдруг чувствуете, что люди эти в сущности — давно уже мертвые, что от них даже как будто пахнет смертью и тленом, такое ощущение — надо признаться — довольно страшно. Но, впрочем, с ним еще можно примириться, — была же и у них своя молодость, своя жизнь. Но когда в литературе начинают появляться молодые люди, или, лучше сказать, молодые мертвецы, как *Д. Мережковский*, когда от самых юных, только что начинающих веет уже холодом могилы, страшным запахом смерти и тлена, это — признак последних дней целого поколения: уже тут несомненно быть худу!» (V, 34—35).

Д. Мережковский говорит все это, конечно, не о себе (еще один раз!), о ком — нам здесь безразлично; но ведь это-же только и можно сказать о нем самом, до слова, до буквы! В своей литературной молодости он уже был мертвым, после небольших проблесков жизни; и теперь у него — «головка виснет», «земля во рту» (см. XVIII). Он говорит о «попытках юмора» — вот чего у *Д. Мережковского* никогда не бывало. «Нет освобождающего смеха. Ни разу, читая произведения *Д. Мережковского*, не только не рассмеешься, но и не улыбнешься. словно висит надо всем безоблачно-грозное, низкое, медное небо и давит так, что сердце, наконец, сжимается от тоски, и, кажется, нечем дышать, нет воздуха»... Так глубоко-неверно говорит *Д. Мережковский* о Толстом (см. XI) — и это является лишним примером голословности и неверности утверждений *Д. Мережковского*; но как это верно в применении к *Д. Мережковскому*, в произведениях которого поистине нет освобождающего смеха! А почему нет — об этом опять-таки скажет сам *Д. Мережковский*: «печать живого — печать смеха. Среди нас; увы, редчайший дар. Кажется, нам легче умереть, чем усмехнуться» (XVIII, 23).

Иногда, вероятно, и самому *Д. Мережковскому* непонятно — живой он или мертвый, как и одна из героинь его, Джиневра: «она не могла понять, живая она или мертвая, во сне-ли все это происходит, или на яву» (VI, 16). Но Джиневра жива, для нее была «любовь сильнее смерти»; *Д. Мережковский*-же сам сознается, что в сердце его нет любви, что «навек его сердце мертво», — а потому и смерть для него сильнее любви. Смотря на него, в его произведениях мы видим

— взор тяжелый

И странное лицо, в котором жизни нет,
Как маска, мертвое, похожее на бред... (II, 350).

И мы видим, как этот мертвец русской литературы начинает, подобно Джиневре, стучаться в сердца всего живого — только бы избавиться от своего могильного савана, только бы согреть свое мертвое сердце... Мертвый человек жаждет найти уют в живых сердцах. Отсюда — вся его деятельность последних двадцати лет. Но тщетно; двери всего живого закрываются перед Д. Мережковским...

Двери живого открываются не перед мертвыми словами, а пред живыми делами; Д. Мережковский же и сюда пришел с чисто-словесными схемами, с двумя словами, которые надо заменить третьим словом... Чтобы спастись от мертвенности, он ухватился за Христа, за Третий Завет, за «Святую Плоть», позднее — за «религиозную общественность», за «народ», за «интеллигенцию», — и всюду с одинаковым результатом, ибо всюду с одними и теми же словесными схемами. Проповедь «Третьего Завета», которую мы когда-то слышали от этого писателя, разве это — не такое же скользкое по поверхности явление «третье слово», которое заменяет для Д. Мережковского два других, таких же мертвых слова? Первый завет — Ветхий, царство Бога-Отца: второй завет — Новый, данный Сыном; третий завет — грядущий, царство Духа: все это — ледяная игра разума, к тому же отчасти и заимствованная (Гюисманс, «En route», «La cathedrale»). И если Бог-Отец есть начало земной жизни, — жизни мира и природы, — то он всегда был мертв для Д. Мережковского. Прочтите внимательно все немногочисленные «пейзажи» в романах Д. Мережковского; вас поразит их сходство с тщательно выписанными, холодными пейзажами в творчестве Гончарова, конечно, неизмеримо более талантливого. Это — люди, которые по земле могут ходить только в резиновых галошах; для них всегда был мертв Великий Пан. Но вот, по выражению Д. Мережковского, «родился Христос, и умер Великий Пан»; началось царство Сына Божия. Но если Сын Божий есть Сын Человеческий, если он есть полное выражение идеи живого личного человека, то и Сын Божий был изначально мертв для Д. Мережковского. Мы это уже отметили выше. Живая человеческая личность чужда Д. Мережковскому; полюбить он ее не может и только бесильно восклицает: «Неужели навек мое сердце мертво? Дай мне силы, Господь, моих братьев любить!...» И вот, человек, которому одинаково чужд и великий Пан, и Христос, проповедует «Третий Завет», в котором желает видеть «синтез» Великого Пана и Христа. Таким путем должен получиться новый человек на новой земле. Так проповедует писатель, который не любит ни человека, ни землю. В результате этой ледяной игры разума мы имеем по-прежнему только новое «слово», а не нового человека: или, если угодно, имеем такую же восковую куклу, какую мы видели во всех романах Д. Мережковского. Это — те самые «кристаллизованные люди», которых фаустовский Вагнер хотел выделять в реторте химическим путем:

Was die Natur organisieren liess,
Das lassen wir krystallisieren.

«Религиозная общественность», к которой пришел позднее Д. Мережковский, это — такое же мертвое слово, каким раньше в его устах были и «Третий Завет», и «Святая Плоть», и еще десятки других «слов», из области которых не суждено вырваться Д. Мережковскому. Христос в его устах так же мертв, как и всякое другое слово. И если выше мы вспомнили по поводу Д. Мережковского о злой фее, которая дала ему волшебное перо, превращающее все живое в мертвое, то теперь невольно приходит на память другая сказка, о двух девушках: у одной из них при каждом слове вылетало из уст по живой розе, у другой при каждом слове — по мертвой жабе. Из уст Д. Мережковского вылетают, быть, может, и розы, но розы эти — мертвые.

Прислушайтесь, как мертво звучит в этих устах слово «Христос», именно — только слово, бесконечно часто употребляемое.

«Я хоть и мертвец, но и мертвым сердцем чтю живого Бога» — говорит сам Д. Мережковский (см. XI), конечно, — кажется ему — не о себе и, разумеется, о себе. Да, он хочет чтить живого Бога мертвым сердцем — но, повторяю, чтить надо не мертвыми словами, а живыми делами; не говорить, а делать; любить живое. Это недоступно Д. Мережковскому — и он начинает мучительно метаться от двери к двери, он ищет новых ключей, он торопится скорее открыть, скорее войти, скорее излить свою душу и найти спасение, хотя бы обманув самого себя словом. Все это я не умею определить иначе, как термином — недержание душевной трагедии. Часто приходится слышать и читать, будто Д. Мережковский неискренен в своих поисках живого Бога; но это, думается мне, есть «противоположное истине» объяснение личности и книг Д. Мережковского. В том-то и беда его, что он настолько искренен, что не может ни на минуту удержать для себя одного свои мысли, свои слова, свою трагедию. Трагедия эта — бесплодное усилие ледяного Кая сделаться живым человеком. Для этого надо только одно — великая любовь к живому личному человеку, но этого-то как-раз нет и никогда не будет у Д. Мережковского. Быть-может, сознавая это, а может-быть, и бессознательно, Д. Мережковский разменивает эту свою основную трагедию на ряд производных, вторичных; он судорожно хватается за каждую из них, немедленно формулирует ее в словах, — и ждет спасения от слов. «Красота», «Третий Завет», «Святая Плоть», «Религиозная Общественность» и т. д., и т. д., — вот эти слова Д. Мережковского, которыми он проявляет и думает разрешить свои внутренние трагедии; торопливо сыплет и сыплет он этими мертвыми словами, думая, что это живые розы вылетают из его уст... Он мучительно искренен в этом случае, и потому так мучительно читать подряд разные его произведения: воочию видишь, как неживой, ледяной Кай хочет растопить свой ледяной саван не горячею любовью, а холодными, мертвыми словами. В словах он ищет спасения; и словоточивость его есть только внешнее проявление внутренней болезни, — недержания душевной трагедии, а трагедию свою он не хочет таить про себя потому, что верит в силу «слов». Тут заколдованный круг, из которого нет ему выхода в живую жизнь.

Мертвое мастерство, мертвая религиозная публицистика, мертвое богоискательство. Всюду горение слов, — но горение холодное, точно радуга надо льдами; всюду кипение фраз, — но кипение холодное, точно, — извиняюсь за вульгарное сравнение, — точно внутри сифона с зельтерской водой: не под бесстрашием — великая страсть, а под страстью — великое бесстрашие; не «огненный напиток в ледяном хрустале», а зельтерская вода в стеклянном стакане... (XI). Самому Д. Мережковскому, быть может, кажется, что страсть его — поистине вулканическая, но нам при этом вспоминается приводимое им-же словцо: «Везувий, извергающий вату» (XVII, 151) — мертвую вату тягучих слов, которые — опять выражение Д. Мережковского — «самый огромный из вулканов превращают в какую-то безопасно коптящую курилку, самое пьяное, играющее из вин — в какую-то выдохшуюся зельтерскую воду» (XVII, 305). Как метко умеет Д. Мережковский характеризовать себя, сам того не сознавая!..

Извержение словесной ваты не есть еще жизнь; кипение зельтерской воды не делает ее горячей. Все мертво, все покрыто саваном ваты. И все-таки ледяному писателю страстно хочется приобщиться к живому, — и вот он бросается то к народу, к его «религиозности», то к интеллигенции, к ее «революционности», — все напрасно. Живое чурается мертвого; вот почему жуткое, вечное одиночество — удел Д. Мережковского. «Темный ангел одиночества» шепчет ему страшную истину: «я всегда с тобой»...

О, страшный ангел одиночества,
Последний друг!
Полны могильной безмятежностью
Твои шаги...

Да, бесконечно одинок Д. Мережковский, — и сам видит, сам сознает это. Но он пытается бороться с этим фактом; «преодоление одиночества — такова задача!» — восклицает он в предисловии к собранию своих сочинений. Какая это безнадежная задача для Д. Мережковского, которому «темный ангел одиночества» шепчет на ухо свое вечное: «я всегда с тобой»! И мы теперь знаем, почему и отчего Д. Мережковский так фатально одинок, почему у него нет последователей и спутников, почему он один или почти один, почему он «пастырь без стада»: все живое чурается мертвого. А мертвец этот — ненавидит свое одиночество, хочет быть проповедником имени живого вселенского Христа, все свои произведения посвящает теме «Христос и Антихрист». Но если Христос есть жизнь и любовь, а Антихрист — противоположность его, то мертвый, ледяной Кай, мертвыми, ледяными устами проповедующий Христа, без капли любви к живой человеческой личности, — не является ли он представителем и выразителем всего «антихристового» во всех смыслах этого слова?

VI.

И все-таки есть что-то глубоко-трогательное в фигуре мертвого человека, который ищет спасения в религии, который безумно верит в свою Дульцинею — «бессмертие», и который во имя ее готов на все нелепости, на насмешки, на унижения... Эта трогательная красота бессильной любви несомненно есть в Д. Мережковском...

Шлем — надреснутое блюдо,
Щит — картонный, панцырь жалкий...
В стремени висят, качаясь.
Ноги тощие, как палки...
В красной юбке, в пятнах дегтя,
Там, над кучами навоза —
Это царственная дама,
Дульцинея де Тобозо...
Все довольны, все смеются
С гордым видом превосходства,
И никто в нем не заметит
Красоты и благородства...
Смейтесь, люди, но, быть может,
Вы когда-нибудь поймете,
Что возвышенно и свято
В этом жалком дон-Кихоте... (I, 215)

Возвышенно и свято в Д. Мережковском — безумное стремление мертвого человека к жизни — хоть после смерти. Здесь ему суждено влачиться по земле, как мертвецу среди живых («видите, как по земле я влачусь, скорбный, больной и тяжелый, — так я и в темную землю вернусь»... — III, 20); остается надежда, что там получит он жизнь и прощение... Изумительно, как этот мертвый человек боится физической смерти, как при мысли о ней дрожит он «холодной дрожью» (XI); он боится, что если никого «там» нет, то никогда и нигде нельзя ему будет очутиться живому среди живых. Повидимому, и сама вера Д. Мережковского в Бога выросла на почве страха смерти; еще в первой своей поэме Д. Мережковский именно поэтому убеждал верить и себя и других:

О, я завидую глубоко
Тому, кто верит всей душой:
Не так в нем сердце одиноко,

Не так измучено тоской
Пред неизбежной тайной смерти:
Друзья, кто может верить — верьте!.. (II, 21).

Надо верить, ибо, если нет Бога, то кто-же поможет Д. Мережковскому, кто превратит мертвое в живое? А потому — Бог должен быть: «Он есть, а если нет Его, все равно — Он будет. И ты говоришь: да будет Он — я так хочу» (VII, глава VII). И когда Юлиан говорит, что «если нет ни чудес, ни богов, вся моя жизнь безумие», — то это Д. Мережковский сам о себе говорит: безумие или ужас его жизнь, если нет воскресения мертвых. Нет воскресения мертвых, если Христос не воскрес. Отсюда — обращение Д. Мережковского к вере во Христа, к «тайне и откровению о том, что человек Иисус, распятый при Пилате Понтийском, был не только Человек, но и Бог, истинный Богочеловек, Единородный Сын Божий, что вся полнота Божества обитала в Нем телесно, и что нет иного имени под небом, коим надлежало бы нам спастись» (XIII, 181), и что Богочеловек этот умер, а потом воскрес. Как понятно, что именно Д. Мережковский ухватился за эту веру в возможность воскрешения мертвого! А до какой степени вера эта ему дорога, можно видеть из следующих замечательных в своем роде его слов: «если бы мы могли увидеть, рассмотреть, осязать мертвое, истлевшее во гробе тело Иисуса, то мы отвергли бы тут, именно только тут во всей истории, во всей природе свидетельство нашего конечного разума и нашего чувственного опыта» (XI). С такой верой — как и со всякой верой вообще — спорить бесполезно; но как это характерно именно для Д. Мережковского, которому надо воскреснуть, чтобы не быть мертвым!

Конечно, свои чувства и настроения Д. Мережковский готов распространить на все человечество. «Если Христос не воскрес, — говорит он, — то все человечество — проклятое мясо, гниющая падаль» (XVII, 56). Да, настанет раньше или позже для каждого из нас день, когда обратимся мы в «гниющую падаль» — но теперь мы живы, и эта земная жизнь есть для нас воистину бесконечная по глубине жизнь. Мы можем понимать, что живой мертвец и здесь смотрит на себя, как на «проклятое мясо», если там не существует; напрасно только он обобщает это и на живых здесь людей. И как же он негодует, когда от одного из несомненно живых людей, В. Розанова, слышит такое, например, признание: «не имею интереса к воскресению. Говорят: мы воскреснем... Ну, что-же... Зажмем глаза, не будем смотреть. Не осудим друг друга. Не заставит-же Бог плевать нас друг на друга, не устроит такой всемирной плевательницы... Нет, это так глупо, что, конечно, этого не будет. Просто, я думаю, умрем»... («Новое Время», 1908 г., 4 января). Д. Мережковский, в негодовании, называет это мещанством и хулиганством; (XVII, 252); ему, мертвому, непонятно, что живой человек может вовсе не желать загробной жизни, воскресения из мертвых: «я был, я есмь — мне вечности не надо»...

Если к слову пришлось упомянуть о В. Розанове, этой во многих отношениях противоположности Д. Мережковского, то кстати будет привести здесь еще один отрывок из его уже цитированной выше статьи о Д. Мережковском. В. Розанов прекрасно характеризует одну черту, обыкновенно мало отмечаемую в этом мертвече русской литературы. Еще в начале своей деятельности высказывал он мнение, что он сам и его поколение — люди живые, ибо носят они в душе своей «возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело — живое» (V, 40). Мы знаем теперь, что дело это не погибло, что литература наша пережила сильный романтический период, что крайности позитивизма (также как и романтизма) давно уже пережиты русской мыслью. Д. Мережковский тоже боролся с «мертвенным позитивизмом» — то-есть тщетно боролся сам с собой, ибо и мертвенность, и позитивизм были и остались его постоянными свойствами...

«Такого трезвого и аккуратного писателя я еще не встречал, — восклицает В. Розанов. — Несмотря на вражду к позитивизму, чисто словесную, на вражду как пьяницы к погубившему его вину, он на самом деле весь позитивен, трезв, не опьянен, не задурманен, не зачарован никакими чарами. Темноты в его книгах много, но это просто путаница мысли. В его книгах нет ночи, а от этого нет и тайны Божией. Сумрака много, но это просто — чердак, куда не пробивается дневной свет от плохого устройства, а не оттого, чтобы чердак имел какое-нибудь родство с ночью. И уж если сделать экскурсию к давно-прошлому Мережковского, то на этом чердаке и всегда-то возились одни мыши, а отнюдь не «интересные» демоны... Все это страшно грустно. Он так много читал... Так много учился, знает... Все обещало в дальнейшем хотя и трезвую, позитивную, немного мещанскую работу, однако отличного ученого. На Руси их так мало! Никто не умеет так хорошо сопоставлять и критиковать идеи; таким верным глазом оценивать недостаточность какой-нибудь идеи для того-то и того-то, или способность идеи к тому-то и тому-то; так разбирать источники идей, исходные пункты грядущих умственных и нравственных переворотов... Но он не пророк, и именно не пророк. Он ученый, мыслитель, писатель — и только»... («Новое Время», 1909 г., 9 февраля).

Многое из этого — очень верно сказано. Позитивист, стремящийся к мистике; середина, стремящаяся быть крайностью — это как раз Д. Мережковский. Уж если мистицизм — то до конца, уж если вера в чудо — то во всякое: таков своеобразный позитивизм на выворот Д. Мережковского. Сначала принимаешь это за какое-то религиозное простодушие: Д. Мережковский хочет верить в Бога и верить в чудо, «как дурак», по выражению Достоевского. Особенно много курьезнейших примеров можно найти в статье его «Последний святой» (XV). Юродивая Параша удостоилась узреть «видение» Божией Матери, после чего упала замертво, и по всей церкви «бесы зашумели»... Д. Мережковский вполне серьезно спрашивает: «что-же собственно означает этот бесовский клич?..» (XV, 165). Серафим Саровский, современник декабристов, ходил по воздуху, и по молитве его преклонялись до земли вековые деревья (XV, 168): Д. Мережковский умиленно пересказывает это. И почему бы ему не верить в это чудо, раз он верит во всякое? Простодушие его доходит иногда до таких границ, что, желая быть трогательно верующим, Д. Мережковский оказывается высоко комичным. Он рассказывает чудо с «невидимым медведем», которого видела только одна сестра Матрена (XV, 147); или передает об иеродиаконе Нафанаиле, который приглашал в свою келью девушек, приходивших к Серафиму: «иные по простоте и заходили» (повествует «житие»), да сам батюшка Серафим «растревожился», что Нафанаил «хочет сироточкам вредить»... Он взял да и проклял иеродиакона Нафанаила, и тот спился, пропал совсем. «Чем же собственно — комментирует все это с институтской наивностью Д. Мережковский — бедный иеродиакон вредила Серафимовым девушкам?.. Он только говорил с ними, смотрел на них — и за то пропал, может быть не только в здешней жизни, но и в будущей»... (XV, 163).

Сперва все это считаешь религиозным простодушием Д. Мережковского, по слову: «если не будете веровать, как дети»... И только вчитываясь во все его произведения и сопоставляя их, начинаешь видеть во всем этом типичный позитивизм на выворот.

Бог — в тайне, Бог — в тишине, Бог — в глубине души человеческой. Но Д. Мережковский думает, что слово это надо вынести на всенародное позорище, что чем чаще он будет говорить святые слова, тем больше скажет он о святом, чем чаще будет употреблять слово «таинственный», тем больше скажет о таинственном. И вот страницы его книг начинают пестреть «божественными» словами. Недаром один от малых сих, бывший ученик Д. Мережковского, скоро от него отшатнувшийся, Александр Блок, «соблазнился о имени святе» и вознегодовал: «открыв и перелистав книги Д. Мережковского, можно притти в смятение, в ужас, даже в негодование. Бог, Бог, Бог, Христос, Христос, Христос — положительно нет страницы без этих Имен именно Имен, не с большой, а с огромной буквы написанных, такой

огромной, что она все заслоняет, на все бросает крестообразную тень, точно вывеска «Какао» или «Угрин» на загородном и без нее мертвом поле, над холодными волнами Финского залива, и без нее мертвого»... («Золотое Руно», 1908 г.). Устами младенцев истина глаголет; и все, писавшие о Д. Мережковском, единогласно признают, что забыл он третью заповедь и постоянно произносит имя Господа Бога своего — всуе. Но ведь это же и есть типичный признак позитивизма навыворот... «Приму ли я мир огулом, или огулом не приму — результат все тот же»: эти слова своего комментатора и популяризатора, Д. Философова, приводит в одном месте Д. Мережковский (XVII, 253). Буду ли я умалчивать о Боге, не признавая его, или буду на каждой строке поминать его дважды — результат все тот-же: «мертвенный позитивизм» по отношению к Богу...

Впоследствии Д. Мережковский, под влиянием подобной критики, стал понимать всю «религиозную бесвкудность» (выражение В. Розанова) такого отношения к Богу. Слово Христос — пишет он, например, Н. Бердяеву, — «такое великое и святое, что вы его не хотите произносить, и я произнести не смею» (XIII, 164). Вот какой, с Божьей помощью, поворот — и это после десятка томов, перегруженных именем Бога, всуе произнесенным! «Надо было наговорить столько лишнего, сколько мы наговорили, надо было столько нагрешить, сколько мы нагрешили святыми словами, чтобы понять, как Чехов был прав, когда молчал о святом» (XVII, 92): это позднейшее признание делает честь искренности Д. Мережковского; но религиозный позитивизм его каким был, таким и остается.

Стремясь найти в христианстве личное свое бессмертие (мы знаем, для чего оно ему нужно), Д. Мережковский в то же время хотел попытаться войти с ним в живую жизнь. Отсюда — бывшее «дионисианство» Д. Мережковского, попытка слить образ Христа с ликом Диониса, реабилитировать «Святую Плоть», кроме «жизни будущей» попытаться войти и в жизнь настоящую... Мне незачем, после всего сказанного, объяснять — почему не могла удалиться такая попытка, почему мертвое не могло прорости к живому. Мне незачем также доказывать, насколько все эти построения были анти-историчны. Христос был «воплощенное веселие сердца, и все вокруг Него были веселы, пьяны от веселия» (XI) — вот один из бесчисленных примеров анти-историчности, мертвой попытки связать Христа с Дионисом, слить христианство с дионисианством, объявить христианство религией «Святой Плоти». Насколько глубже, насколько правее В. Розанов, в своем отождествлении мистической и исторической стороны христианства! И какие натяжки позитивного духа, бессильного в мистицизме! Какое наивное желание слить себя со всеми, утверждать, что и неверующие во Христа все-таки верят в него: «отрицая Христа, они утверждают Его так, как еще никогда никто не утверждая, по крайней мере, сознательно»... (XI). Не напоминает ли это вам анекдота — его рассказывает Чорт Ивану Карамазову — о патере, который утешал свою безносую прихожанку, что «оставшись без носа — тем самым осталась она с носом»...

Мертвенный позитивизм в религии — еще и еще раз судьба Д. Мережковского; попытка этого мертвеца воскресить то, что исторически умерло — была обречена на неудачу. Новое «религиозное движение», проповедывавшееся Д. Мережковским, было движением не вперед, а назад, не к живому, а к мертвому. Великолепно выразил это Чехов в письме к С. Дягилеву, письмо это перепечатано Д. Мережковским в одной из его книг (XIII, 79).

«Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России, — говорит Чехов. — Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока только играет в религию, и главным образом от нечего делать. Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше, что бы там ни говорили, и какие бы философско-религиозные общества ни собирались. Хорошо это или дурно — решить не берусь, скажу только, что религиозное движение, о котором вы пишете, само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вто-

рую в причинную зависимость от первого — нельзя¹⁰. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога — т.-е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает»...

Эта прекрасная оценка «нового религиозного движения» — осиновый кол в могилу верований Д. Мережковского. Человеку не дано власти воскрешать мертвое — и как характерно, что Д. Мережковский, спасаясь от дождя, прыгнул в воду, ища спасения от мертвенности, обратился не к живому настоящему и будущему, а к мертвому прошлому... «Будьте не мертвые, живые души — говорит Д. Мережковский в последних строках своей книги о Гоголе (XII) и спрашивает: — что нам делать, чтобы исполнить этот завет? Одни говорят: нельзя быть живым, не отрекшись от Христа. Другие: нельзя быть христианином, не отрекшись от жизни. (Замечу в скобках: и то, и другое утверждает В. Розанов; здесь не разделение, здесь соединение). Или жизнь без Христа, или христианство без жизни. Мы не можем принять ни того, ни другого. Мы хотим, чтобы жизнь была во Христе и Христос в жизни. Как это сделать?».

С таким вопросом обращается Д. Мережковский к современной православной церкви... Не нам, следовательно, отвечать на него. Но мы можем ответить на начало этого вопроса: что Д. Мережковскому делать, чтобы исполнить завет — будьте не мертвые, а живые души?.. Мы знаем: для этого надо любить живого, реального человека, а не отвлеченное понятие о нем, хотя-бы персонифицированное в любом историческом или мифическом лице. Но... —

И хочу, да не в силах любить я людей:
Я чужой среди них...
И мне страшно всю жизнь не любить никого.
Неужели навек мое сердце мертво?
Дай мне силы, Господь, моих братьев любить!

Но «силы» этой Бог ему не дал. Напрасны все мольбы, напрасна вера в бессмертие, в будущую жизнь: здесь — нет для него жизни, здесь он проходит по земле, «как призрак темный... отверженный, бездомный и бедней последних бедняков», проходит мертвый среди живых, неся в душе «к людям — великое презренье» (III, 6). И живые люди отшатываются от этой мертвой души, как ни трогательны его донкихотские черты, его бессильная любовь к Дульцинее, которая «в красной юбке, в пятнах дегтя» сидит «над кучами навоза», и которую он готов считать первой красавицей мира... Безумное стремление мертвого человека к жизни, хотя-бы потусторонней — трогательно, возвышенно и свято, но это не помогает ему исполнить завет: будьте не мертвые, а живые души. В этом он трагически бессилён — и в трагедии этой есть и красота, и благородство, и трогательность; нет только возможности стать из мертвого живым. Ибо для этого нужна любовь к человеку, а ее у Д. Мережковского нет, не было и не будет.

VII.

«Надо разуметь безусловный, религиозный, человеческий, божеский смысл этих двух слов — «душа» и «смерть», чтобы выражение мертвые души зазвучало

¹⁰ Чехов несомненно имеет здесь в виду следующие знаменитые слова Д. Мережковского: «русским людям нового религиозного сознания следует помнить, что от какого-то неуловимого последнего движения воли в каждом из них, от движения атомов, может быть, зависят судьбы европейского мира»... (XI).

престранно и даже пристрашно», — говорит Д. Мережковский в своей книге о Гоголе. И однако же сам он признает, что есть люди, признаком которых является именно мертвая душа. «Вот отчего так страшно с ними, — продолжает Д. Мережковский: — это — страх смерти, страх живой души, прикасающейся к мертвым» (XII, 56—63). Страшно, да; но есть еще и другое чувство, которое мы испытываем в присутствия таких мертвых людей: это чувство томительной скуки. Есть у А. Ремизова два автобиографических рассказа, героями которых являются именно такие мертвые люди: один из них вызывает чувство страха (рассказ «Жертва»), другой (рассказ «Чертопханец») — чувство скуки, томительной и бесконечной. И сам такой человек испытывает в мире мучительную серую скуку, от которой нет спасения.

Именно эта мертвенная скука сопровождает Д. Мережковского через всю жизнь, а читателя — через все «мертвое мастерство» Д. Мережковского. Откройте поэтическую автобиографию этого писателя, — его «Старинные октавы» («Octaves du passé»), — и сразу на вас повеет мертвым дыханием скуки, — скуки той жизни, которая рисуется в этих октавах. «Скукою томительной царил в семье казенный дух, порядок вечный», — так начинается автобиография Д. Мережковского, его жизнь «в мертвом доме» (по его же выражению). И это — лейтмотив всего произведения... «Томительная скука сердце давит», — это рефрен песни жизни Д. Мережковского. И даже «лампа бледная горит, скучая» в этом «мертвом доме», символе всей жизни Д. Мережковского. «Только-б мертвую скуку в груди заглушить!» — тоскливо восклицает Д. Мережковский (I, 48); он предчувствует в своей жизни «дни, месяцы, года тяжелой, мертвой скуки» (I, 52). И немудрено: для него, мертвого, жизнь и скука — синонимы: «все замерло в груди — лишь чувство бытия томит безжизненной скукой» (I, 99). И еще, и еще: «мы в нашем я, ничтожном и пустом, томимся одиночеством и скукой»; «нам как-то скучно... в сердце мрачно, как в могиле» (II, 119). Он бодрится: «не бойся мертвой скуки» (III, 59), но он близок к истине, когда вопрошает:

Почему так скучно жить?
Или, мертвые, умеем
Только мертвых хоронить?

Да, здесь он близок к истине... И еще ближе к ней он в более позднем стихотворении, где он почти догадался о том, кто он и что он:

Так жизнь ничтожеством страшна,
И даже не борьбой, не мукой,
А только бесконечной скукой
И тихим ужасом полна,
Что кажется — я не живу,
И сердце перестало биться,
И это только наяву
Мне все одно и то же снится.
И если там, где буду я,
Господь меня, как здесь, накажет, —
То будет смерть, как жизнь моя,
И смерть мне нового не скажет... (IV, 64).

Поразительно! Это граничит с ясновидением... Вся сущность большой моей статьи заключена в этих немногих строках, в которых Д. Мережковский — сознательно или бессознательно — открыл самого себя: мне оставалось только показать и доказать, что такое самопонимание — глубоко соответствует действительности.

Да, глубоко искренен, как всегда, Д. Мережковский, когда мы слышим от него еще и такое признание:

Все мимолетно — радости и мука,
Но вечное проклятие богов —
Не смерть, не старость, не болезнь, а скука...
О, темная владычица людей,
Как рано я узнал твои морщины,
Недвижный взор твоих слепых очей,
Лицо, мертвее серой паутины...

А в особом стихотворении «Скука» Д. Мережковский жаждет смерти, лишь бы избавиться от скуки: «страшней, чем горе, эта скука». Но тот, кто видит спасение от скуки только в смерти, — тот уже давно не живет, тот уже давно мертв душевно, о том можно только сказать известными стихами Полежаева:

Всем на свете чужой,
Никого не любя.
В мире странствую я.
Как вампир гробовой...

И эта же самая скука сопровождает читателя через все пятнадцать — двадцать томов сочинений Д. Мережковского. Это скука — особого рода: скука живой души, прикасающейся к мертвому, — говоря словами самого Д. Мережковского, слегка измененными. Прочсть четыре тома его стихов вряд ли кому под силу, без продолжительных роздыхов: серая паутина мертвой скуки охватывает душу читателя. «Трилогию» легче читать: в ней есть хоть интерес фабулы, хоть ловко схваченные положения, не говоря уже о литературном «мастерстве»; но когда уяснишь себе сущность этого мастерства, вскрыешь причину вечных словесных антитез, поймешь эту ледяную игру разума, то торопишься скорее выйти из этого мертвого царства, вполне признавая даже его красоту. Читая критические исследования Д. Мережковского, часто любишь игру разума, иной раз тонко схваченными деталями — и отступаешь перед схематичностью целого, перед мертвым, в устах Д. Мережковского, Богом, мертвым Христом, — а этими именами пестрят целые страницы.

Скука — «тайная язва души, скука», «безнадежная скука», «скучающее любопытство», «скучающая покорность»: вот эпитеты, которые с добрый десяток раз встречаются хотя бы в одном «Леонардо» Д. Мережковского. Все скучно, ибо все мертво. Все скучно и все мертво — ибо все одиноко. «Нечеловеческие голоса ночного ветра говорили о понятном человеческому сердцу, родном и неизбежном — о последнем одиночестве в страшной, слепой темноте в лоне отца всего сущего, древнего Хаоса — о беспредельной скуке мира» (VIII, конец книги XIV-ой). Вот что слышит и чувствует Д. Мережковский в своем последнем одиночестве: мы снова возвращаемся к тому, с чего начали речь о Д. Мережковском. Но теперь мы знаем, почему он так фатально одинок: мы теперь знаем, отчего Д. Мережковский —

Томимый грустью непонятной —
Всегда чужой в толпе людей... (II, 256).

Да, он сам всегда сознавал свое одиночество, не всегда понимая его глубокие причины. Разное бывает одиночество, и например, одиночество Л. Толстого, сказавшего: «мне надо самому одному жить, самому одному и умереть» — совсем не то, что одиночество Д. Мережковского, тоже ведь заявлявшего когда-то: «я жил один, один умру» (III, 39). Только зная ключ ко всей деятельности Д. Мережковского, можно понять причины его одиночества.

Я не люблю родных моих, друзья
Мне чужды, брак — тяжелая обуза

В томительной пустыне бытия
Гонимая, отверженная Муза —
Единственная спутница моя... (IV, 246).

Ему хотелось бы объяснить свою «отверженность» приблизительно так-же, как объясняет он своего Юлиана Отверженного или Леонардо. Юлиан молится Аполлону: «благодарю тебя за то, что я проклят и отвержен, как ты, за то, что один я живу и один умираю, как ты»... А говоря о Леонардо, Д. Мережковский объясняет причины этого одиночества: «он подобен был человеку, проснувшемуся в темноте, слишком рано, когда все еще спят. Одиноким среди ближних, писал он свои дневники сокровенными письменами для дальнего брата, и для него, в предутренней мгле, пустынный пахарь, вышел в поле пролагать таинственные борозды плугом с упрямою суровостью»...

Так понимает и сам себя Д. Мережковский — это легко можно увидеть, обращаясь к его лирике. Но это — одиночество гения, опередившего свое время; Д. Мережковский может обольщать себя подобной мечтой, но не прельстит он ею других — по крайней мере тех, которым удалось вскрыть более глубокие причины его одиночества. Эти причины — мы видели — он иногда сознает; но иногда спешит спрятаться от них, уйти от своего одинокого «я» в какое-нибудь коллективное «мы» — хотя бы этот «коллектив» и состоял всего из трех человек, — Д. Мережковского, Д. Философова и г-жи Мережковской-Гиппиус, которые так и пишут *en trois* коллективные драмы, коллективные книги... «Дело не в численном количестве, — замечает Д. Мережковский: — ...какая таинственная неодолимая сила и власть в этом троичном символе: 1, 2, 3» (XIII, 164).

Три — это все-таки не одиночество; есть возможность спрятаться за «мы». Достоевский не сознавал, — говорит в одном месте Д. Мережковский, — что чорт есть начало серединное: «если-бы он это сознал, то был бы весь наш, а таков как теперь, он только почти наш, хотя мы и надеемся, что... будет совсем наш»... С каким упоением повторяет он здесь «наш, наш, наш»: видите, он не один так думает, он не один так верит, есть какое-то коллективное «мы», от лица которого он в праве говорить... Какое это утешение для одинокого в своей мертвенности человека! Какое счастье хоть словесно слить себя с живыми людьми и сказать: «я — член образованного русского общества... По мне можно судить если не о всех, то о множестве подобных мне» (XVII, 120).

Какое это удовольствие говорить «о нас всех» — верующих и думающих одинаково с Д. Мережковским: «сказанное мною принадлежат не мне одному, а нам всем, идущим от церкви Петровой к церкви Иоанновой» (XIV, 50; ср. XIII, 181); или: «говорю не от себя одного, но и от многих» (XVII, 312). Или еще: «религиозной работе посвящена моя — наша жизнь» (XIII, 169). В этом намеренном подчеркивании — какая радость души, осужденной на одиночество мертвого среди живых! И как подчеркивает он это «мы, мы, мы», — хотя бы это «мы» было всего один, два, три — и обчелся. И хотя «в этом троичном символе, 1, 2, 3 есть таинственная, неодолимая сила и власть», однако, как радуется Д. Мережковский, когда ему удастся хоть на преходящее мгновение залучить в эту троицу («трое нас, трое вас, помилуй нас»...) кого-нибудь четвертого... Как он радуется: «вот уже в литературе я не один. Вы со мною? Или, может быть, я с Вами? Не все-ли равно? Главное — мы вместе. Вы полюбили не меня, а мое. Это великая радость. Ибо для меня литература — вторая жизнь, не менее глубокая, чем первая»... (XIII, 164). Но если литература его есть мертвое мастерство, то и «первая» его жизнь является только истоком его литературной мертвенности.

Трое их, четверо или хоть в сто раз больше — ничем не спастись Д. Мережковскому от одиночества мертвого среди живых. «Мы бесконечно одиноки»; «одиноки теперь мы все» (II, 65, 118) — пусть Д. Мережковский подчеркивает это «мы», —

он все-же говорит только о самом себе. И опять-таки только о себе самом говорит он, думая, что говорит вообще о человеке:

Ты, бедный человек,
В любви, и в дружбе и во всем
Один, один навек!.. (II, 209).

Это вечная его судьба. Он кричит — от него отходят, он пророчествует — его не слушают, он проповедует новую религию — и остается пастырем без стада. Вечное одиночество. Иногда он не выдерживает, он «вопит», как раненый зверь: «лучше быть шутом гороховым, чем современным пророком. Лучше бить камни для мостовой, чем называться учителем»... (XVIII, 201). Иногда он сам открывает — себе и другим — причины своего одиночества, но потом, с вечной скукой в душе, снова начинает свою проповедь в пустыне. Кое-чего он этой проповедью достиг: он добился славы, стал известен европейской читающей публике — ей он пришелся более по плечу, чем Толстой или Достоевский, которых в Европе почти никто не понимает, которых даже знают только в отвратительных переводах-переделках. Даже в России — мы видели — кое-кто из услужливых рецензентов возложил на него после смерти Л. Толстого царский венец. И в результате — все то-же мертвенное одиночество. Когда-то он был одинок и видел на себе венец забвенья:

Сладок мне венец забвенья темный.
Посреди ликующих глупцов,
Я иду, отверженный, бездомный
И бедней последних бедняков... (III, 6).

Теперь на него возлагают царский венец — и в нем еще более жалким является этот пастырь без стада, вечно одинокий человек, мертвый среди живых: —

И жалок сам себе в короне золотой,
Я, призрачный монарх — над призрачной толпой... (II, 331).

И теперь для нас уже понятно, почему таким кощунственным является возведение Д. Мережковского на трон Толстого, почему таким невыносимым явилось бы сопоставление его с Толстым, как художником. Тут дело не в величине дарований: конечно, смешно сравнивать в этом отношении «Трилогию» Д. Мережковского с «Войной и миром» Л. Толстого; но даже если бы такое сравнение было возможно, если бы мертвое мастерство Д. Мережковского могло быть сравниваемо по размеру с живым творчеством Л. Толстого, то все-же сравнение это сделалось бы тем кощунственнее. Дело тут не в количестве, а в качестве, не в размере, а в сущности дарования: мертвое мастерство и живое творчество несоизмеримы, приравнять мертвое живому — кощунственно... Не великое и малое, а живое и мертвое — вот основной контраст между великим писателем земли русской и великим мертвецом русской литературы.

Мертвое мастерство Д. Мережковского — достаточно крупное явление, чтобы о нем следовало говорить подробно; но уж если говорить, то без недомолвок. Трогательные попытки Д. Мережковского приобщиться ко всему живому — не снимают с критики обязанности сказать то, что почти всякий чувствует, но не всякий сознает в мастерстве Д. Мережковского. Глубокая искренность, совершеннейшая «благоданность» всей деятельности Д. Мережковского — для меня несомненны; я думаю, что он глубоко прав, говоря о себе:

Я сердцем чист, я делал все, что мог, —
Тебя, о Муза, оправдает Бог... (IV, 248).

Но вот тут-то и возник вопрос: почему чистый сердцем, «благонамеренный», очень талантливый человек, славный в Европе и Австралии, умирает под гнетом мертвенного одиночества?

На этот вопрос надо или промолчать, щадя если не живого, то живущего, или ответить искренно и правдиво. Надо или молчать, или сказать.

Но раз все сказано без недомолвок, то все становится ясным. Д. Мережковского называют «иностранцем» в русском обществе, русской литературе. В этом есть истина, — но не вся. Точно ли только у нас он «иностранец»? Не всюду ли был и есть он таким в своем мертвом мастерстве, мертвом богоискательстве? Он «иностранец» везде, он иностранец всему живому, он пророк и пастырь не живых, но мертвых, — и потому он пастырь без стада, был им, есть и будет. Это ответ самой жизни на вопрос о причине гнущего одиночества Д. Мережковского.

Как-то раз в полемике с Д. Мережковским кн. Е. Трубецкой проронил удачное замечание, что в словах Д. Мережковского проглядывает «трупная психология». В ответ на это Д. Мережковский написал, что «назвать живого человека трупом есть мысленное человекоубийство» и что «если я кричу от боли, значит я еще не труп». Да, это верно, он кричит от боли, — но боль эта в том, что не дано ему растопить свое ледяное, мертвое сердце. И потому, думается мне, что если назвать живого человека трупом, значит совершить мысленное человекоубийство, то назвать мертвое — мертвым, значит воздать должное и мертвым и живым.

1911 г.

В. Розанов

I.

Русская литература имеет своих героев, имеет великих людей, но имеет и своих Терситов; есть великий Пантеон, но есть и «задний двор» литературы. Почему бы не иметь ей и своего юродивого? — С давних пор эту роль в русской литературе с успехом играет В. Розанов.

Время юродивых прошло, тип их изменился, само слово получило новый оттенок, заволокло дымкой презрения, насмешки, сожаления. А между тем, «Христа ради юродивый» — это глубоко трогательный и интересный тип, наш, русский тип XIV—XVIII века. И даже в XIX веке Л. Толстой и Гл. Успенский зарисовали современные им народные типы — Гриши и Парамона юродивого. «Юродство» это иногда бывало действительно нравственным или душевным уродством, но чаще оно соединялось с глубокой душевной чуткостью и красотой; часто было оно также тяжелым крестом, обетом, искусом; часто было при этом единственной возможностью высказывания правды сильным мира сего. И если иногда «юродство» было связано с известной долей «скудоумия» в некоторой области, — то в других случаях великие силы ума прятались за искус и обет вечного юродства. Примерами полна вся история России средних веков.

Времена изменились — и юродство в наше время совсем уже иное. Теперь вы чаще встретите другое юродство — юродство нравственной и умственной распущенности, юродство истинно-русского хамства. Задерживающие центры слабы — и такой юродивый, иногда совсем нервнотрясенный, может скрываться теперь и под рясою монаха, и под званием члена парламента. Примеры этого каждый вспомнит легко — не перевелись еще на Руси такого рода юродивые. Теперь им незачем ходить босыми по снегу, носить пудовые вериги: — Парамоны юродивые уступают место юродивым

себе-на-уме. Иной раз, говорю я, это люди совершенно больные, только по ошибке не отданные под надзор врача; иной раз опять-таки — это люди себе-на-уме, ловко прикрывающиеся юродством для достижения своих вполне определенных практических целей, для совершения своих темных дел и делишек. И в том, и в другом случае от этого юродства-модерн идет волна истинно-русского хамства: этих юродивых поистине можно было бы назвать не во Христе, а «во Хаме юродивыми».

Кто же В. Розанов? «Во Христе юродивый»? «Во Хаме юродивый»? Ни тот, ни другой — или, если угодно, серединка на половинку. В. Розанов — сам по себе; юродство его (особенно за последнее время) часто бывает себе-на-уме, часто заливаётся оно волной истинно-русского хамства; но многое здесь является только тяжелым, хотя и мало сознаваемым, крестом этого оригинальнейшего из современных русских писателей. Сперва видишь только отталкивающие черты «во Хаме юродивого», и лишь постепенно приучаешь себя обращать фокус внимания не на эту грязную внешнюю оболочку, а на главное, на внутреннее, на существенное. Но и мимо этого внешнего нельзя пройти, не охарактеризовав его несколькими резкими словами.

Страшная распушенность — литературная, писательская — вот характернейшая черта В. Розанова, черта, одинаково обрисовывающая и внешнюю, и внутреннюю сторону его писаний. Разнообразнейшие мысли, и мысли — мы увидим — иной раз глубокие и замечательные, вихрем вращаются в его голове. Но он часто не дает себе труда привести их в ясность для самого себя. Внешняя форма его произведений, особенно его книг последних лет, — это нечто невероятное: поистине, это «стриженная лапша», как метко выражается сам В. Розанов в предисловии к одной из своих книг («Природа и история»). Полностью перепечатана чужая статья: за ней — полемический ответ самого В. Розанова; примечания к этой статье редактора того журнала, где статья эта впервые печаталась; под этими примечаниями — еще этаж возражающих примечаний В. Розанова, а иной раз — и еще один подвальный этаж примечаний (см., напр., «В мире неясного и не решенного», изд. 2-е, стр. 113). Затем — ряд писем неизвестных лиц к В. Розанову, с подробностями интимного свойства, ни для кого решительно неинтересными, вроде того, что некий почтенный старец (его имя, отчество, фамилию и даже адрес В. Розанов приводит, конечно, полностью) на Ионические острова не попал, а из Одессы попал в Ниццу, потом был в Париже, а Страстную и Святую провел уже в Киеве; что у этого почтенного старца есть третий сын, Дмитрий, и что третья дочь его, Маша, выходит замуж, и он ей готовит приданое (*ibid*, стр. 192—196)... Жаль, конечно, что неизвестный миру почтенный старец не попал на Ионические острова, и хорошо, что дочь его выходит замуж; но кто же, кроме юродивого русской литературы, будет извещать об этом своих читателей?

Вот типичный внешний облик книг В. Розанова; достаточно перелистать хотя бы одну из этих книг, названную выше, чтобы подивиться полнейшей писательской распушенности В. Розанова. Тут, конечно, есть доля себе-на-уме, доля хитренького юродства: ведь оригинально оно выходит; ведь никто так за панибрата с читателями не обращается. Есть и другая причина, более серьезная — о ней ниже. Но прежде всего и больше всего здесь, повторяю, полнейшая и намеренная распушенность, появление в обществе с заспанным лицом и в расстегнутом халате. Когда-то, давно-давно, в начале семидесятых годов, Михайловский иронически называл «человеком в халате» М. Погодина и смеялся, что в одной из своих будущих книг Погодин непременно напечатает счета от своей прачки. Действительно, Погодин всех смешил своей литературной неряшливостью, тоже печатал письма, возражения, примечания (см., напр., его курьезную «Простую речь о мудреных вещах»): но по сравнению с В. Розановым это был просто строгий и сдержанный классик! И хотя Михайловский так-таки и не дождался опубликования счетов прачки М. Погодина (впрочем, это отчасти сделал Барсуков в двадцатитрехтомной и неоконченной биографии Погодина), однако он дождался появления книг В. Розанова с известиями о почтенном старце, готовящем приданое для дочери Маши. В свое время Михайловский очень порадовался этому обстоятельству — что Маша замуж выходит — на страницах «Русского

Богатства»... И если неряшливого М. Погодина он называл человеком в халате, то распущенный В. Розанов вполне заслуживает названия человека в одном нижнем белье. И к тому же — слишком часто белье это на нем бывает грязное...

Распушенность во внешней форме книг — и такая же распушенность в их внутреннем содержании. С примерами этого еще часто будем мы встречаться ниже. Что теперь, сейчас, сию минуту придет в голову В. Розанову, то он немедленно же и выкладывает перед читателями, не проверив, не обдумав, не переработав. От этого — в писаниях его мы найдем такое количество невероятнейшего вздора, какое решительно является достигнутым мировым рекордом. В каждой его книге, в каждой статье, на каждой странице... Примеров так много, такое богатство выбора, что не знаешь, на чем и остановиться. Ну вот, хотя бы, например, в юбилейной статье о Белинском («Новое Время», 28 мая 1911 г.), в которой «пять, шесть найдется мыслей здравых» на кучу вздора и мякины. В. Розанов уверенно заявляет, что-де Белинский так любил ферулу, порядок, авторитет, что никогда не жаловался на притеснения цензуры, никогда они его не стесняли, не ограничивали... У маленького гимназистика, чуть-чуть знакомого с Белинским, глаза на лоб вылезут от этого потрясающего вздора: гимназистик знает, какими кровавыми слезами плакал Белинский всю свою журнальную жизнь, висая на дыбе николаевской цензуры. А вот В. Розанов печатает, ничто же сумняся, этот вздор и преподносит его взрослым читателям «большой газеты».

Это только небольшой, крохотный пример; вспомните, что В. Розанов несколько раз в неделю помещает статьи в «Новом Времени», что в каждой, непременно в каждой из таких статей вы найдете какую-нибудь подобную нелепость — и вам станет понятно, почему В. Розанов мог побить мировой рекорд количеством вздора, неизбежно вкрапленного в его статьи. Это его органический дефект, это все та же писательская распушенность, печатание всего, что только в голову придет. В вопросах социальных, в области естествознания, в истории литературы и во многих других областях — В. Розанов полнейший невежда: по собственному своему признанию — он ленив, читать не любит, учиться ему поздно; но посмотрите, с каким апломбом выкладывает он многообразный свой вздор перед своими почтенными читателями... Часто он с одинаковым апломбом говорит сегодня — одно, завтра — диаметрально противоположное, на столбцах «Нового Времени», как В. Розанов — одно, и в тот же день, на страницах «Русского Слова», как В. Варварин — совсем другое; и это не потому, чтобы он за этот один день или в тот же день убедился в противоположном, а просто потому, что — «покупатель выпьет», как «с убеждением» говорит в сценке Горбунова эксперт о каком-то дряннейшем вине. Читатель — все прочтет. Тут полное неуважение не к одному читателю, тут такое же, еще более острое неуважение к самому себе, тут полнейшая литературная распушенность, невежество с юродством пополам.

И чем дальше идет В. Розанов по своему писательскому пути, тем он становится развязнее и распушеннее — особенно с тех пор, как он стал «влиятельным сотрудником» и публицистом большой и распространенной в известных кругах газеты («Новое Время»). Кстати сказать, он пишет — под раскрытым псевдонимом «В. Варварин» — и в другой газете, тоже очень распространенной в совершенно других кругах («Русское Слово»); в этой второй газете он ведет себя приличнее — сдерживается; но зато сплошь да рядом, как я уже указал, говорит в ней как раз противоположное тому, что в то же самое время пишет в первой газете. В первой — он консервативен, благонамерен, услужлив, почтителен к начальству; во второй — либерален, вольнодумен, порою дерзок: в первой перед читателями — хамски-угодническое, во второй — благородно-либеральное лицо двуликою Януса. Надо прибавить правда, что истинное лицо его — первое, а второе — если не маска, то, во всяком случае, явная гримировка: но как бы то ни было — может-ли писательская распушенность, литературное юродство идти дальше? И можно ли без резкого негодования говорить об этой «публицистической» стороне деятельности этого юродивого русской литературы?

Но и вообще вся публицистика его на оба фронта — одно сплошное недоразумение. «Я стар, чтоб волноваться волнениями общества. Притом — люблю нумизматику, т.-е. науку, изумительно успокоительно действующую на нервы. И сам в картинах никаких не изменяюсь», — это В. Розанов писал в апреле 1905 года, при первых вспышках русской революции, хотя и прибавлял: «я, несмотря на весь свой консерватизм, люблю даже революцию — т. е. читать о ней (!). Все-таки картина». В октябре 1905 года — какое время! — его приглашают пойти на митинг, но он отвечает: «до митингов... мне дела нет. Я человек старый и ленивый. Да и до политики не много дела: жил и живу в своем углу»... И это — присяжный публицист двух газет! На митинг все-таки он пошел, утешаясь: «эх, не будь я Обломов, непременно стал бы Миррабо»... А в другой раз признался: «правда, я даже не вышел на улицу. Но это уж мое несчастье. Это недостатки моей личности»... Конечно. Но зачем же тогда и пытаться быть публицистом? Зачем писать о политике, о государстве, о праве такому человеку, который с ужимкой юродивого признается: «я человек *ancien régime*, и мне на законы всегда было «наплевать», как Коробочке, Собакевичу и прочим»... Зачем либерально дерзить перед начальством такому человеку, который под видом шутки говорит о себе глубокую правду: «я, по *ancien régime*, каждого полицейского почитаю своим начальством, а в конке — даже и кондуктора конки»... Ведь это же Передонов, тот самый Передонов, о котором В. Розанов сердито писал, что-де это клевета, небывальщина, что-де «я сам» был учителем провинциальной гимназии, а Передонова никогда не видал... Помните героиню басни Крылова, которая, «в зеркале увидя образ свой», стала негодовать, и возмущаться: «что это там за рожа? Какие у нее ужимки и прыжки! Я удавилась бы с тоски, когда бы на нее хоть чуть была похожа!..» Ах, многое знакомое нам по предыдущим строкам есть в Передонове: и истинно-русское хамство, и хитренькое себе-на-уме, и невежество, и бессознательное юродство, и даже трепет перед каждым городовым. Но что это было бы, если-б Передонов стал заниматься на два фронта публицистикой?

Когда все это «ставят на вид» В. Розанову, когда ловят его на противоречиях, на невежестве, на двуличии — он начинает продолжительно и неистово браниться и гордо заявляет, что небесные светила свершают путь свой по кривым линиям, а по прямой летают только вороны». Бранится он грубо, площадно: брань его — своего рода *unicum* в русской литературе. «Вот дурак!.. Проклятые содомляне!.. Что за подлая мысль!.. О, дубинное рассуждение!.. Болваны!» — все это и еще многое, более лапидарное, вы найдете на десятке страниц одной из последних книг В. Розанова («Люди лунного света»). Но ему мало площадной брани по адресу противников; полемику он понимает, как обливание грязью с головы до ног. И грязь эта настолько специфически-пахучая, что всякий противник немедленно же и с отвращением покидает поле битвы, предоставляя В. Розанову наслаждаться сознанием победы. Лучший пример — полемика В. Розанова в 1911 году с г. Пешехоновым («Новое Время» — «Русские Ведомости»), когда наш юродивый облил своего противника, кроме брани, еще и обвинением, что-де он был во время русской революции подкуплен японскими деньгами... Грязь эта, конечно, запачкала только самого В. Розанова; но какова же должна быть распушенность литератора, который может позволить себе, хотя бы в пылу полемики, подобную позорную выходку!

Вот почему на публицистику В. Розанова предпочитают не обращать внимания. Достоевский рассказал как-то басню о льве и свинье — и басня эта всегда невольно приходит на ум, когда сталкиваешься с перлами «полемики» В. Розанова. Рассердилась свинья на льва и вызвала его на поединок; пришел лев на поле битвы, и свинья тоже пришла — только вывалялась предварительно в выгребной яме. Лев повел носом, сморщился и поскорее убежал, а свинья осталась торжествовать победу... «Не дай Бог никого сравнением мне обидеть», — но как же иначе охарактеризовать неприличнейшую полемику этого юродивого русской литературы? На его несчастье — к выгребной яме ему недалеко ходить: под боком у него такая признанная еще со времен Салтыкова выгребная яма, как «Новое Время»... Что-ж удивительного,

что от полемики с В. Розановым отказываются не то что львы, но даже и гг. Пешеховы, Струве и другие скромные писатели нашего времени?

Добрые друзья и соседи В. Розанова по выгребной яме иной раз именуют его на столбцах той же газеты: «почтенный В. В. Розанов», «благородный В. В. Розанов»... Благородный Розанов! — вот яркий пример *contradictionis in adjecto*! И недаром в предисловии к своей книге «Когда начальство ушло» В. Розанов слишком обобщенно говорит; «мы все неблагородны». Он прав, ибо субъективная, ибо поистине он в этой области и в этих своих поступках — единственный в своем роде «во Хаме юродивый» русской литературы... И если бы В. Розанов был только таким во Хаме юродивым, только невежественным публицистом и разнузданным полемистом, только безудержно распущенным писателем — то стоило бы разве о нем говорить? Есть, стало быть, в этом писателе что-то настолько ценное, что заставляет многих читателей надевать калоши, пачкаться о выгребную яму и переходить всю ту полосу грязи, которая окружает собою литературную деятельность В. Розанова, начиная с «Русского Вестника», проходя через «Гражданин» и кончая «Новым Временем».

Перефразируя слова самого В. Розанова (см. его «Литературные очерки», стр. 217—218), можно сказать, что «имя Розанова и его книги окружены в массе читающей публики зоною непреодолимого предубеждения». Иные, приведенные в негодование публицистикой этого «во Хаме юродивого», так и остаются навсегда по-сю-сторону «зоны предубеждения». Но эту «зону» необходимо переступить, чтобы увидеть и почувствовать то глубоко ценное и оригинальное, что дает русской литературе этот современный юродивый.

II.

Первая книга В. Розанова — «О понимании» — появилась уже четверть века тому назад (1886 г.). Книга эта — тяжелый философский кирпич, не имеющий никакой философской цены. Это сухой, элементарный и порою наивный «опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки, как чистого знания». На протяжении почти тысячи страниц В. Розанов сосал свой собственный палец, часто уподобляясь незабвенному Кифе Мокиевичу. «Есть несуществование или его нет? — задавался вопросом В. Розанов, и впоследствии вспоминал: — «помню, над этим вопросом я с ума сошел; это был истинно восхитительный для меня вопрос»... «Несуществования нет, есть только существование, ибо если бы несуществование было, то уже тем одним, что оно есть, оно заключало бы существование, и следовательно, было бы существованием» («Природа и история», стр. II). И так далее, в том же роде, на десятках и сотнях страниц.

И в позднейших своих «философских» статьях, соединенных в сборнике «Природа и история», В. Розанов продолжал идти по стопам Кифы Мокиевича. Ведь что, собственно говоря, составляло глубочайшее основание философских недоумений Кифы Мокиевича? — Полное неумение понять ретроспективность принципа целесообразности, почему все и казалось Кифе Мокиевичу непонятным, странным, таинственным, чудесным... Кифа Мокиевич изумлялся и не понимал — почему бы слону не родиться в яйце? «Как, право, того... совсем не поймешь натуры, как побольше в нее углубишься!..» Но если бы слон рождался в яйце, то скорлупа была бы, пожалуй, такая толстая, что и ядром не разбить; а потому — сколь чудесно устроен мир, как велика божественная предусмотрительность! В. Розанов рассуждает буквально так же; что я не шаржирую — в этом каждого убедят две-три цитаты, взятые наугад из «философских» статей В. Розанова. Например:

«Бром отлагался в метках морских водорослей гораздо ранее, чем появились нервные расстройства у человека; он отлагался ранее не только времени, когда настал наш нервный век, но и времени, когда человек научился считать века и, быть может, даже прежде, чем он появился на земле. И вот, раньше, чем появился второй член некоторой специфической системы взаимодействия, которою медик пользуется у

постели больного («бром при нервных расстройствах»), уже первый член ее существовал с своею удивительною особенностью, имеющею отношение к тому, чего не появилось пока, не появилось нигде на земле, нигде вовсе в природе. Разве это — не чудо? не чудо в полном и святом смысле?..» («Природа и история», стр. 117).

Или еще, в том же роде:

«Разве эта группа Минеральных вод не есть чудо природы? Согрешил я — и, припадая к матери-земле, к этим серным ключам, бегущим из Горячей горы (в Пятигорске) — исцеляюсь. Какая связь, какое соотношение? Что за дело сере до характерной болезни, которую она исцеляет, что за дело этой характерной болезни — до серы? Но они сцепляются в узел какого-то соотношения. Чудо, Бог, вера — все тут»... (Литературные очерки», стр. 479).

Мне думается, что этих примеров достаточно — они очень характерны для современного Кифы Мокиевича. Каким образом бром может влиять на организм человека, раз бром существовал задолго до появления человека на земле? Каким образом, может «быть» небытие, существовать несуществование? — «Как, право, того... совсем не поймешь натуры, как побольше в нее углубишься!» Этим духом проникнуты все «философские» статьи В. Розанова, мимо которых лучше всего пройти, чтобы не терять даром времени. Область теоретической философии была совершенно недоступной В. Розанову, несмотря на объемистый его кирпич «О понимании»: и он хорошо сделал, что покинул — хотя и не по доброй воле — эту область для других областей. «Если бы какое-нибудь внимание к этой книге («О понимании») показало мне, что есть возможность в России трудиться и жить для философии — вероятно, я никогда не стал бы публицистом» — заявляет В. Розанов, плохо понимая сам себя. В области теории познания он был горе-философом, в области социальной и политической он стал горе-публицистом: ни здесь, ни там ему не было суждено найти самого себя.

Впервые нашел он себя в ценном комментарии к «Легенде о Великом Инквизиторе — Ф. М. Достоевского» (1893 г.): книга эта недаром выдержала за пятнадцать лет три издания и стала настольной для всякого серьезного читателя произведений Достоевского. Предисловия к каждому из этих трех изданий показывают, как В. Розанов изменял свои взгляды (в направлении от официальной церковности чуть ли не к «богоборчеству») на многие вопросы, так гениально-резко поставленные Достоевским: но ценность «комментария» В. Розанова — не в этом, а в группировке и сравнительном сопоставлении образов, мнений, фраз из романов величайшего русского «романиста». К концу книги приложены два этюда о Гоголе — остроумно-парадоксальные и соблазвившие впоследствии своей главной мыслью В. Брюсова (см. его очерк «Испепеленный», 1910 г.).

Но и эта работа не характерна для В. Розанова: в области истории литературы и критики он случайный деятель — хотя бы по одному тому, что сведения его в этой области крайне не велики, а критического дара не имеется. В. Розанов мог написать книгу о Достоевском, которого он знает и любит, мог взвиться фонтаном блестящих парадоксов о Гоголе, но все это более или менее случайно. Его тянуло к другим вопросам, к другим темам — религиозным, церковным, семейным; метафизика христианства, метафизика любви — вот что по существу его интересовало, вот с чего началось ценное в его публицистике. А он, вместо этого, реакционерствовал в «Русском Вестнике», писал тягучие, скучные и невежественные статьи о шестидесятых годах и тому подобных мало ему известных вопросах.

Даже в области интересовавших его церковных вопросов и религиозных проблем он начал свою публицистическую деятельность позорнейшим образом. Он позволил себе напечатать непристойное открытое письмо к Л. Толстому, письмо грубое, более того — наглое, с ругательствами, с обращением на «ты»... Типичный провинциальный Передонов, становясь «признанным публицистом» реакционного лагеря, наглед с каждой статьей; он становился не менее типичным представителем выродившегося quasi-славянофильства, с его гонением на свободу духа, на свободу

мысли. Известны поистине гнусные статьи В. Розанова на эти темы, вызвавшие резкий и беспощадный удар Вл. Соловьева — статью его «Порфирий Головлев о свободе совести» (вошла в собрание сочинений Вл. Соловьева). Статья была по больному месту: действительно, много черточек салтыковского Иудушки было и осталось в В. Розанове: елейные словечки, злоба, уменьшительные имена, юродивость, присюсюкивание, умиленность. Недаром до сих пор В. Розанов остается на газетных столбцах близким соседом г. Меньшикова, такого признанного (с легкой руки Михайловского) нововременского Иудушки. Найдется там и третий сподвижник, — *tres faciunt collegium*.

Не стоит раскапывать всю эту кучу реакционных писаний В. Розанова, хотя, быть может, и следовало бы сделать это — в назидание и поучение потомству и в наказание В. Розанову. Впрочем, он сам уже слегка извинился перед читателями, полуоправдывая себя «за мерзость содеянную». Собирая часть своих журнальных статей для сборника «Природа и история» (1900 г.), он в предисловии сообщал читателям: «я много и сильно увлекался в своей литературной деятельности. В особенности прежде, в консервативный период моего развития, я имел свободу печатать решительно все, что — порой минутно и пламенно — увлекало мое воображение и мысль». И еще: «просматривая листики свои, я думал над многими: Боже, я мог это написать, я мог этому верить! И разочарование «за жар души, растроченный в пустыне», есть непременно удел старого или стареющего писателя. Много этих разочарований и в моем сердце. К счастью, они не очаровали, кажется, и моего издателя. *Sit iis terra levis...* » Да будет так; умолчим же и мы об этой массе весьма и весьма мало очаровательных писаний В. Розанова.

Все, что автор и издатель сочли заслуживающим внимания, было издано в 1899—1900 г.г. в четырех сборниках: «Природа и история», «Религия и культура», «Литературные очерки», «Сумерки просвещения». О первом сборнике — «философских» статьях — я уже упоминал; это серая, скучнейшая книга, почти сплошь написанная шершавым, суконным языком. В последних трех сборниках гораздо больше интересного; к тому же в них впервые начинают проявляться у В. Розанова свой слог, свой стиль, свой язык. Но, конечно, по-прежнему много в этих книгах всякого юродства, смехотворного вздора. То он начинает защищать Молчалина, как «государственного работника»; то, с этой же точки зрения, восхищается «Акакием Акакиевичем», чиновничеством; то петушком забегает перед начальством. «Гумбольдт, если-б ему случилось быть наказанным, должен почтительно просидеть свой день на гауптвахте... В грубо-общей сфере своей государство всегда право, всегда свято — и его гауптвахта столь же непререкаема для обывателя, как для самого государства должны быть непререкаемы, не касаемы, обожаемы красоты Героя Нашего Времени или выводы Космоса. Два мира, две совершенно различные области; и между ними, т. е. между кратким и приказывающим чиновничеством и между сложным и эластичным обывателем, возможна, при понимании, не только гармония, но и любовь»... («Литературные очерки», стр. 206—207). Разве это не прелестно? Это не помешало В. Розанову впоследствии, «когда начальство ушло», обрушиться на чиновничество и громы, и молнии. Страницею выше в той же книге вы найдете еще более увеселяющее рассуждение на ту тему, что в долинах, под открытым небом, человеку свойственно чувство открытости, ясности, честности: «я не вор», «мы не воруем», «нельзя воровать — под всевидящим, все освещающим оком солнца»; а в горах Кавказа, где небо задвинуто, загромождено горами, этого чувства нет, и вот почему горец всегда вооружен, всегда при шашке и кинжале: «это — условие и психика самой природы»... (*ibid.*, стр.204). И в таком роде — на каждой странице... О, бессмертный Кифа Мокиевич! Почему же всегда вооружены жители равнинных американских степей, и почему свойство «открытости, ясности, честности» свойственно жителям гористой Швейцарии?

Эти сборники статей В. Розанова соединили в себе очень многое из написанного им в девяностых годах. Но именно к концу этого десятилетия впервые нашел В. Роза-

нов самого себя; он был приведен жизнью к постановке «семейного вопроса», отсюда к вопросу о браке, о внебрачии, отсюда к вопросу об отношении ко всему этому русской церкви, отсюда к церкви вообще, и, наконец, вообще к христианству. На все эти темы им написано громадное количество статей; они собраны в книгах: «В мире неясного и нерешенного» (1901 г.), «Семейный вопрос в России» (1903 г., два тома), «Около церковных стен» (1906 г., два тома), «Темный лик» и «Люди лунного света» (1911 г.). В этих книгах собрано все ценное, что дает В. Розанову право на свое, особое место в русской литературе, что заставляет принять его юродивость и видеть в нем не только во Хаме, но и во Христе юродивого. Книги и статьи эти, написанные оригинальным, незабываемым, ярким, «розановским» языком, полные блестящих догадок и парадоксов, чуть ли не гениальных интуиций, неожиданных и верных сопоставлений, внезапных вспышек света над темными областями — книга эта, несмотря на груды засоряющего их мусора, являются одним из наиболее крупных явлений русской литературы минувшего десятилетия.

А что книги эти засорены грудями мусора, что они пересыпаны массой обычного юродиво-розановского вздора — это уже само собой разумеется, это можно уже ожидать а priori. Не стоило бы больше и останавливаться на этом вздоре, если бы он не был глубоко-досадной помехой для восприятия читателями важных и ценных идей этого юродивого русской литературы. Развивает, например, В. Розанов ценные мысли о «святой плоти» — но тут же не может удержаться, чтобы не пофилософствовать на манер Кифы Мокиевича: «кожа, кожа человека!.. Сколько раз о ней я думал! — Это нервная сыпь; полечим нервы — и сыпь исчезнет, — говорил раз доктор, когда я растерянно, изумленно его слушал, и прописывал от мелких волдырьков на теле *cali bromati* — внутрь!.. Нервная сыпь! Значит, кожа человека не есть футляр кожаный на нем»... Вот ведь открыл Америку! И войдите же в положение читателя, который, наткнувшись на бесконечный ряд таких пассажей, просмотрит пожалуй, то ценное, что за ними таится... Не угодно ли страницами слушать рассуждения Кифы Мокиевича на подобную тему о коже, что-де кожа — важный орган тела, а потому и болеет серьезно, раком, в то время, как «глупые части, как желудок, кишки... вообще ничтожно болят»... Или авторские сожаления — почему это в банях нет лампад и образов?.. «Мерцающие лучи лампы, льющиеся кругом, наполняющие помещение бани, обливая всю полноту тела, рождали бы таинственным своим действием религиозную невинность тела». Или рецепты автора — как совершать супружеские соединения, как вести себя до оных, во время оных и после оных. Серьезнейшая и глубокая тема о «святой плоти» покрывается досадной паутиной всех этих вздоров, ненужностей и юродств. Вы обращаетесь к другой теме — «русской церкви», вы увлечены мастерской разработкой этой темы, но не можете же вы не реагировать на нелепейшие утверждения вроде того, что «весь русский народ закричал бы не надо при виде первого же насилия, первой грубости ино-крещеному, иноверному», что в России религиозные гонители «всего боятся, робки в слове и действиях»... Бумага все стерпит, но читатели? Новая тема — русская революция, и мы сразу натываемся на комичнейшие рассуждения нашего философа: «мне кажется, мы к правительству должны стать несколько добренькими, и тогда и оно почувствует себя к нам тоже добреньким. А то мы все крысимся, и от этого оно тоже все крысится. Вы меня не любите и я вас не люблю. Это решительно скверно»... Можно ли строго винить читателя, если он, после подобных страниц, махнет рукой, скажет — «юродивый!» и закроет книжку В. Розанова?

И все-таки такой читатель, хотя и заслуживает снисхождения, но будет, несомненно, не прав, будет похож на того крыловского героя, который, разрывая кучу сора, не сумел оценить найденного в ней жемчужного зерна. Бог с ними, со всеми этими вздорами и ненужностями, без которых В. Розанов был бы не В. Розанов; к этой обильной инкрустации юродств и нелепостей, в конце-концов, не то что привыкаешь, с ней не то что примиряешься, а просто не на нее обращаешь фокус своего внимания, и только добродушно смеешься, встречая мимоходом на страницах книг

В. Розанова то почтенного старца, на попавшего на Ионические острова, то дочь его Машу, выходящую замуж, то самого автора во образе Кифы Мокиевича, разгуливающего в одном нижнем белье перед всей читающей публикой. Иной раз белье это — мы видели — бывает грязное, иной раз наш юродивый пачкает себя доносом, клеветой, неприличием: добродушный смех уступает тогда место резкому негодованию. Вот почему и на этих страницах пришлось резко отзываться о многих поступках этого юродивого русской литературы: он — слишком крупная литературная величина, чтобы можно было с равнодушным презрением проходить мимо всех его непристойностей. Мало ли какие непристойности позволяют себе «тоже литераторы», сотрудники каких-нибудь погромно-черносотенных листков, но ведь их «литературой» никто не занимается, за исключением разве в некоторых случаях судебных властей. Это не литература. Но В. Розанов — крупная величина в нашей литературе минувшего десятилетия: мимо него не пройдешь с молчаливым презрением. Надо резко бичевать его писательскую распущенность, его недостойные выходки: но чем резче клеймишь облик во Хаме юродивого, с тем большим вниманием надо всматриваться в «жемчужные зерна» писательской деятельности этого юродивого русской литературы.

III.

Из-за леса юродивостей и всяческого вздора В. Розанов мало-помалу подходил к двум глубоким и важным вопросам, тонко связанным для него в одно неразрывное целое: эти вопросы — религия и пол в их взаимной связи.

Есть писатели, которые входят в «универсальное», в «космическое» всем своим существом; одним из таких в русской литературе является М. Пришвин¹¹. Есть другие писатели, которые могут войти в космическое только в одной какой-нибудь точке, и только с этой точки обнять одним чувством и одним взглядом великое Все: к числу таких писателей принадлежит В. Розанов. В. Розанов может войти в космическое только в одной точке — точке «пола». Душа и пол для него идентичны, тождественны; и именно исходя из «пола» входит В. Розанов в Душу Мира, подходит к Великому Пану, Великому Целому. Пол для В. Розанова — это все, то Pân, всеобщий синтез. «Я почему же плачу над темой, рискуя всем, — как не потому, что вижу в ней всемирный синтез: ни другого глагола, ни иной квалификации не хочу», — воскликнул как-то по этому поводу сам В. Розанов.

«Плачу над темой, рискуя всем»: прав был В. Розанов, произнося эти слова. Темы, возбужденные им еще в конце девяностых годов, показались массе читателей просто «неприличными», каким-то воскрешением древнего культа фаллоса. Эта простота трактовки предмета, придание ему величайшего мирового значения, разговор о нем без фиговых листьев — в наше-то время, время величайшего разврата в мещанской культуре, но разврата скрытого, спрятанного, таящегося! Поистине В. Розанов «рисковал всем» — рисковал всей своей писательской репутацией. Не бывать бы здесь счастьем, да несчастье помогло: у В. Розанова была уже в то время такая определенная репутация юродивого, что на новое, казалось бы, юродство публике можно было просто махнуть рукой. И под этим флагом юродства В. Розанов целое десятилетие провозил груз глубоко серьезных и важных вопросов о мировом значении «пола». Немногие понимали В. Розанова в то время, но уже многие теперь начинают прислушиваться к его мыслям, отделяя их от избыточной шелухи неизбежного юродства. Проблема «святой плоти», над которой так бесплодно бился Д. Мережковский, нашла себе в В. Розанове глубокого и истинного истолкователя и выразителя.

«Святая плоть» — самый термин этот привел В. Розанова к «теитизированию пола». Святая плоть, святой «пол»: все свято в том физиологическом акте, результатом которого является единственно святое на земле — дитя. Половое притяжение

¹¹ См. выше статью «Великий Пан».

«это есть религиозное, теистическое притяжение и изумительное владычество молитвы над грехом, чистоты над смрадом»... Где пол, там и Бог, но и наоборот — «нет чувства пола — нет чувства Бога!».

Пол теитизируется; в результате получается религиозная ячейка — семья, «эфирнейший цветок бытия»... «Нет высшей красоты религии, нежели религия семьи. Но тогда и семья, т. е. в кровности своей, в плотскости своей, в своей очевидной телесной зависимости и связности, не есть ли также, обоюдно и взамен, религия? Т. е., если столь очевидно религия льется из плотских отношений, то и обратно — нет ли религиозности в самых плотских отношениях? в их фактуре? Все это безмолвно и для всех неощутимо выражено в самом институте «брака»: он и есть теитизация пола... Пол теитизируется: это дает эфирнейший цветок бытия — семью: но и теизм непременно и сейчас же сексуализируется»... Пример сексуализации теизма и теитизации *sexus'a* В. Розанов видит, между прочим, в еврейском обрезании.

Как бы ни относиться ко всему этому, ясно, во всяком случае, одно: здесь мы имеем перед собою глубочайшее утверждение святости пола, «святой плоти»: здесь мы имеем в поле — «всемирный синтез», сведение всего в одну общую космическую точку. Конечно, во всякой мономании есть свои курьезы, и когда В. Розанов объясняет, например, через «пол» социальность — как проявление неуловимой «*essentiae sodomicae*» («Люди лунного света», стр. 109) — это не помогает доказательности его теорий. Но иначе и быть не может, раз «пол» есть точка касания В. Розанова с космическим, раз он есть «всемирный синтез», всяческая во всем. Когда В. Розанову возражают, говоря, что в родовом акте терпит якобы ущерб личность человека, поглощаемая стихийными началами природы, то В. Розанов с убеждением восклицает в ответ: «как прекрасно! Так же, как обоняние цветка, как вкушение от виноградной лозы, как любование на звездное небо, — но только глубже и внутреннее. Все, все, что сказал Лермонтов в стихотворении: «Когда волнуется желтеющая нива», все это действие на душу целостной природы повторяется, но глубже, в действии на человека родового акта и его сопутствующих обстоятельств, любви и семьи. Да и понятно, ибо акт этот есть узел природы»...

Повторяю: все, что угодно, можно говорить об этой «теитизации пола» В. Розановым, о его космическом становлении «святой плоти», но нельзя не признать одного — что все это является яркой религией жизни, религией радости и святости всего земного. Не удивительно потому, что от всех этих вопросов и проблем о «поле», В. Розанов постоянно и неизбежно переходил к вопросам и проблемам о христианстве, которое — правильно, нет ли — многие еще со времен императорского Рима именовали «религией смерти».

В. Розанов искони был верующим православным, верным сыном православной церкви. Но стоило ему чуть-чуть подойти к вопросам жизни — хотя бы только к одной их узкой точке, — чтобы сразу почувствовать, что «неладно что-то в датском королевстве», и притом не только в одном православии, а во всем историческом христианстве. Как истинно верующий, он не мог не задаться вопросом — что, «брак» и «семья» для церкви, мерзки или святы? Как относится вообще христианство к точке «пола» в человеке?

Не будем следить, как мало-по-малу и с фатальной последовательностью и неизбежностью приходил В. Розанов к все более и более определенным и резким ответам на эти вопросы; это длинная, хотя и интересная история, зафиксированная в двух громадных книгах В. Розанова — «Семейный вопрос в России» и «Около церковных стен». Здесь нам достаточно будет узнать — к чему же, в конце-концов В. Розанов пришел, как примирил он с христианством свою религию пола? Это мы найдем в двух резюмирующих, подводящих итог и ставящих точки на і книгах В. Розанова — «Темный лик» и «Люди лунного света».

Итог следующий: В. Розанов ушел из христианства, отождествив историческое христианство с самодержавием черного монашества. Значение такого христианства он не преуменьшает — скорее преувеличивает. «Как ни странно сказать, но евро-

пейское общество, в глубокой супранатуральности своей, в глубоком спиритуализме, в глубоком идеализме, в грезах, мечтах — до Вертера и Левина — создано иночеством... Аромат европейской цивилизации, совершенно даже светский, даже атеистический и анти-христианский, — все равно, весь и всякий вышел из кельи инока... В чем же заключается этот аромат монашества? — спрашивает В. Розанов, и отвечает: — в идеале бессеменности, в идеале уничтожения пола...

В самом Евангелии, в самом его начале стоит бессеменное зачатие, без которого Евангелие, в глазах верующего христианина, теряет всякий смысл, всякую святость. Святая плоть и бессеменная святость — может ли быть большее противоречие, большее несогласие, большая взаимная враждебность понятий? И если святая плоть прославляется религией жизни, то не ведет ли к религии смерти «бессеменность» и все связанное с нею? А с нею связано, по мнению В. Розанова, действительно все. «Бессеменное зачатие, поставленное, как «А», в Евангелии, уже содержит его «Ω» — конец, катастрофу, падающие звезды и серный огонь с неба, и восстание мертвецов, сих «граждан» нового века, и страшный суд. Чем началось, тем и кончится... Наоборот, святое рождение воскрешает древние, до-христианские Небеса: «мертвым» совершенно незачем исходить из могил, потому что земля не пустыня, на могилах выросли новые цветы»... Бог не может быть и там, и тут, на этих двух полюсах мира и жизни; Он или с мертвыми, или с живыми, и истинная религия, почитающая Его, есть или религия жизни, или религия смерти. Или — или; одно или другое из этих двух неизбежно идет против Бога. Которое же из двух?

Выбор для В. Розанова не труден. Истинной религией жизни (а для него это тождественно с религией пола) является юдаизм; древний еврейский Бог, с Его заповедью «плодитесь и множьтесь», с Его религией крови, плоти, ароматов — есть истинный великий Бог. Придя к такому убеждению, В. Розанов написал ряд блестящих, в некоторых местах гениальных статей об юдаизме; с совершенно новой точки зрения прочел и перечел он Библию, бросил на многое новый свет, поставив в центре юдаизма своеобразный договор «пола» между Богом и человеком. По пути, конечно, разбросано много догадок, необоснованных предположений, парадоксов; пусть специалисты решают, насколько верно, например, объяснение «назорейства» как освященного и интенсивного полового общения, а вавилонского «астартизма», как своеобразного монашества. В общем же, в целом — статьи В. Розанова об юдаизме представляются гениальным проникновением в дух религии древнего еврейства, в ее «главную жилу». И еврейский Бог, Бог чадородия и плодородия, представляется ему истинным Богом жизни, радости земной, благословения всех земных плодов, всех земных радостей, всей земной полноты бытия.

Но вот явился на земле «Иисус сладчайший» — и все плоды мира сего прогоркли (— прочтите глубокую статью В. Розанова «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира»). Земная жизнь, радость, счастье, — все то, что благословлял ветхозаветный Бог, — стало теперь отринуто, презрено, проклято монашеским христианством. «Веселый христианин — это такое же *contradictio in adjecto*, как круглый квадрат», — это, конечно, плоды духа монашеского. А монашество, черное христианство — доказывает В. Розанов — и есть христианство истинное, правильно истолкованное. Все попытки соединить христианство со «святой плотью» (например, попытки Д. Мережковского) справедливо кажутся В. Розанову наивными, жалкими, обреченными на неудачу. «Плоть» — это проклятие, крест христианина; радости и упования его — в другой области, в другом мире; свята не «плоть», а «бессеменность», и идеал истинного христианства, черного христианства — «царство бессеменных святых». Жизненное — проклято христианством, безжизненное — окружено ореолом святости. У древних египтян обожествлялись кошки, быки, ибисы, — обожествлялось живое в них, божественна была жизнь; в христианстве святые мощи, прославлены и обожествлены смертные останки. «Безжизненные останки — они святые, — восклицает В. Розанов: — так вот что значит (христианская) святость — умереть!.. Похороны — св. мощи в музыке, начало мощей святость и святое

воспевание смерти! Под таким углом зрения христианство есть мистическая песнь переходу из земного жития, всегда и непременно грешного, в «вечную жизнь» — там. Хорошая религия? Конечно, — но не отрицайте же, что это есть величайший пессимизм и глубочайшее отрицание земли и земного, стихий планетных, лунных, солнечных, но в основе всего — родительских, рождающих...» («Темный лик», стр. 87).

Все это несомненно так. Но если эта так, то каким же образом и религию жизни, и религию смерти можно соединять с именем одного и того же Бога? Бог чадородия и жизни, Бог бессеменности и смерти — не враги ли друг другу на небе и на земле? И если один из них есть истинный Бог, то другой неизбежно есть Его истинный Враг: вот к чему пришел В. Розанов в своих последних книгах. Он боялся подойти к этому выводу, и поистине изумительно, что он, робкий Передонов, решился дойти до конца по этому пути. Уже давно мерещились ему подобные выводы, приходили в голову аналогичные мысли, но он остороженько обходил их, или прикрывался хитренькой юродивостью, восклицая: «бедный я человек — и сирота в фактах, и убог мыслью» («Литературные очерки», стр. 179—184). Но в пылу битвы иной раз и трус становится храбрецом; а В. Розанов давно уже вошел в колею все более и более резкой борьбы с черным монашеством, с его умерщвлением и уничтожением всего живого, земного: «не прав ли я, — восклицает В. Розанов, говоря о монашестве, — давно начав крик: смотрите, это идут погубители человечества, злодеи в образе ангелов, пантеры в образе овец!» («Люди лунного света», стр. 143).

Но ведь для В. Розанова — я на это уже указывал — вся истинная сущность христианства сосредоточена именно в черном понимании христианства монашеством; а если так, то что же такое исповедуемая христианством религия? «Христианство рассекло чудесный фокус всей живой физической природы. Только это одно — и можно закрыть все книги и не читать больше, как можно было бы и всем писателям бросить перо, и сосредоточиться только на этом одном вопросе: мы исповедуем религию, рассекающую узел бытия, — с Богом мы? или *против* Бога?». (ibid., стр. 118). Двух ответов на этот вопрос для В. Розанова быть не может.

Христианство — анти-божественно: вот главный, основной вывод В. Розанова. Но христианство черное, монашеское христианство, верно выражает собою Христа. Отождествив таким образом историческое христианство с обликом Христа, В. Розанов, всюду говоря о первом, говорит этими же словами и о втором. Он негодуяюще полемизирует с монашеством, с его старопечатными книгами, с его проповедью аскезы, самоограничения, сдавливания. «Неужели оно (духовенство и монашество) решится отрицать или скрывать, что действительно во всех книгах, какие оно дало народу, не содержится ни одного слова, где было бы сказано, что жизнь хороша сама по себе, и что ее нужно удерживать, ею дорожить просто потому, что она есть и как есть; что радость человеческая хороша и достойна, счастье достойно же, и к нему надо стремиться... Ни одного такого слова в целой библиотеке!..» (ibid., стран. 147). Ничего веселого и счастливого их «устав» им не позволяет. Веселое и счастливое — отрицание смерти, забвение гроба. Семья, искусства — украшение жизни. Но и гроб иногда украшается позументами, серебряными ручками. Вот хорошие ландшафты около монастырей и суть такие серебряные ручки около гроба» (ibid., стр. 264). Гроб, смерть — идеал и сущность христианства, верно выражающего собою Христа. И если христианство это — божественно, то весь мир, все трепетание жизни — демоничны и прокляты. «Церковь всегда считала Христа — Богом, и eo ipso принуждается считать весь мир, бытие наше, самое рождение, не говоря о науках и искусствах — демоническими, во зле лежащими...» (ibid., стр. 268). Но ведь и наоборот — если мир божественен, если жизнь и цветение ее благословенны, то христианство идет против Бога, и Христос пришел не исполнить, а нарушить Божий завет человеку. «От того великого Солнца, духовного Солнца, которое взошло над человечеством 2.000 лет назад — несутся снопы света... Только это черный свет и около Черного Солнца. Не взглянешь на Него — ничего не поймешь; а взглянешь — поверишь, что Солнце в самом деле черно: и все сразу поймешь, до ниточки, до по-

следнего словца. Этому Черному Солнцу, великой мировой Смерти, метафизике Смерти и поклоняются монахи, по самым одеждам своим именуемые черноризцами...» (ibid., стр. VIII и 205). И если истинный Бог есть мировая Жизнь, то не Врагом ли Бога является мировая Смерть, Черное Солнце? И так как В. Розанов твердо и глубоко верит в сверх-естественность явления и личности Христа, то не удивительны его восклицания и вопросы:

«Иисус человеком не был!

Но был ли Он Мессия?

И кто же Он, наконец?» («Русская церковь», стр. 37).

Ответ не трудно угадать. Д. Мережковский, в книге «Не мир, но меч», передает об одном своем разговоре с В. Розановым, когда последний, на категорический вопрос собеседника — «кто же был Христос?» — ответил шепотком, мелко крестясь и нагибаясь к уху Д. Мережковского: «как же вы не понимаете? Христос — ведь это Денница, прости Господи мои прегрешения»...

Какой вывод! И какой путь совершил этот когда-то фанатик православия, апологет выродившегося славянофильства! И какой это теперь тяжелый противник для всех своих бывших единомышленников и союзников! Д. Мережковский, наоборот, вполне убежден в свою очередь, что в В. Розанове мы имеем одно из несомненных воплощений Чорта, и готов видеть демонизм во всех писаниях юродивого русской литературы... Да, вот подите же: пусть юродивый, но какую труднейшую задачу поставил он перед каждым искренним христианином! Мистика христианину легко справиться с рационалистом-атеистом — настолько же легко, насколько легко и атеисту без труда одолеть мистика: они бьют друг друга, находясь в разных плоскостях, разных измерениях — оттого так и легка кажущаяся победа. Один отрицает все «сверхъестественное», другой презирает все позитивное; один не верит, другой верит. Какие логические аргументы могли когда бы то ни было победить веру или неверие? Но вот мистик-христианин встречается лицом к лицу с В. Розановым, — а встречаются они действительно лицом к лицу, ибо одинакова их мистическая вера, одинаково их презрение к позитивизму, оба они принимают чудо и «сверхъестественные силы» в истории. Христос, Евангелие — для В. Розанова явления безусловно нечеловеческие, сверхъестественные; он до такой степени верит в это, что ничтоже сумняся принимает даже явно нелепые и давно уже отброшенные серьезным экзегетам аргументы. Так, например, «сверхъестественность» Евангелия он подтверждает между прочим фактом исполнения предсказаний Евангелия о разрушении Иерусалима; тот общеизвестный факт, что первые дошедшие до нас списки Евангелия были составлены уже через несколько веков после разрушения Иерусалима в 70 году — это «предсказание *post factum*» не смущает В. Розанова. Зачем ему факты? У него есть твердая вера, что Евангелие — «сверхъестественно», что личность Христа — нечеловеческая. Но дальше — всякому утверждению христианина В. Розанов противопоставляет свое отрицание. Да, Евангелие «сверхъестественно», но оно не «благая весть», а «злая весть» для человечества; да, личность Христа сверхчеловечна, но не божественна, а анти-божественна.

И так далее, и так далее. Аргументов и доказательств у него непочатый край, и каждое из них отвечает «нет» на утверждения исторического христианства. Вот почему нет более тяжелого противника для наших монахов, и без того не слишком сильных в диалектике, чем верующий, елейный, лампадный В. Розанов. Прав был Д. Мережковский, когда много лет тому (назад сказал, что церковь и не подозревает, какого врага будет она современем иметь в этом юродивом русской литературы. Времена исполнились...

Мы можем только со стороны смотреть на эту поучительную борьбу; но все же она представляет для нас выдающийся интерес. Не говорим уже о громадной роли исторического христианства, как бы к нему ни относиться; самый убежденный атеист должен признать большую силу того, с чем он борется. Но здесь нам все это интересно с другой стороны — со стороны борьбы В. Розанова с тем, в чем он, справедливо

или несправедливо, видит религию смерти, борьбы за то, в чем он видит религию жизни. Был ли Христос Богом или Денницей — это пусть решают между собой В. Розанов и Д. Мережковский; наша тема скромнее — мы только намечаем ту религию жизни, исповедником которой, с своеобразной точки зрения, является В. Розанов.

IV.

Культурный, но безнадежно-мертвый апологет «святой плоти», Д. Мережковский; во многом представитель истинно-русского хамства и юродивости, но воистину живой проповедник «святой плоти», В. Розанов. Какая разница! В одном — ледяная игра разума; в другом — точно бунтующий гейзер горячего чувства; проповедь одного — красивая, блестящая — оставляет холодным; вспышки чувства другого — поневоле заражают, убеждают. И это именно потому, что один — вечно скучающий, безжизненный, тоскливый апостол Смерти, в то время как второй — вечно радостный проповедник силы и красоты Жизни. «Вечная веселость души, за которую благодарю Бога и которая во мне наступила после решения видеть Бога во всяческом и во всем», — так характеризует себя сам В. Розанов. Бог его — «всяческая во всем», Бог его — вся жизнь во всех ее бесконечных сцеплениях и проявлениях.

Когда В. Розанов по-своему и «до ниточки» понял Черное Солнце, когда он осудил все, так или иначе обесценивающее и сжимающее жизнь, — только тогда понял он всю ценность, все значение здешней, земной, человеческой жизни, жизни под Светлым Солнцем, жизни во-всю, всеми сторонами человеческого существа. Земная радостная жизнь каждого отдельного человека — вот что для В. Розанова ценнее всего: и это всегда сопровождалось у него чувством любви к конкретному. Еще в период своих «философских статей» он восхищался «индивидуализмом всех феноменов бытия человеческого, текущим из того, что здесь центр и движитель явлений есть не предмет, то-есть существо общее, но лицо, то-есть существо абсолютно обособленное, своеобразное, своекачественное, единичное в высочайшей степени»... И впоследствии этой же любовью к конкретному объяснялись многие иначе необъяснимые юродства В. Розанова, когда он интимно сообщал читателям, что третья дочь не попавшего на Ионические острова почтенного старца, Маша, выходит замуж, что молодая племянница другого его знакомого утонула, а старший племянник, чудный юноша христианского воспитания и образа мыслей, умер от горя по матери, у которой доктора констатировали рак желудка. Конечно, сообщать обо всем этом своим читателям — юродство; но ведь и юродство имеет свои причины, и причины эти здесь — именно характерная для В. Розанова любовь к конкретному. «Да простит читатель, — замечает наш юродивый, — что я оставляю подробности вне темы... У меня — знойная привязанность не к одному делу, а и к поэзии вокруг дела, не к кафедре, а к дому; и неубранные завесы домашней жизни просто я не в силах отделить от строк, иногда немногих, важных для темы. Ибо ведь эти племянницы и племянники в несчастьи — они люди, и нам следует, хоть и не зная их, сказать: со святыми упокой»... Пусть это — юродство, но оно очень многое объясняет нам в В. Розанове.

Это чувство любви к индивидуальному, любви к вот этому отдельному земному человеку позволило В. Розанову связать религию с полом, стать проповедником религии жизни, религии земли. Христианство — черное, монашеское — принесло с собою идею о лучшей жизни «там» и о необходимости только влачить свои дни «здесь», в земной юдоли плача и слез: нет ничего для В. Розанова ненавистнее этой идеи! Для него «жизнь в Боге и для Бога» есть именно жизнь здесь, на земле, жизнь насыщенная, полная, богатая всеми переживаниями. «Все — в Господе: это же есть мысль всех православных людей, даже всех религиозных людей. Но в других религиях, не патологических, нормальных, это привело бы и приводило к расцвету, к пло-

дородию, жизни вечной и радостной здесь, на земле; а в религии, все перенесший «туда», всякую радость, сияние и цвет вынесшей за порог гроба, в это ужасное, всепожирающее «загробное существование», которое, как вампир, сосет живую жизнь, — в этой религии «загробных утешений» само собою идеалисты веры рвутся туда»... («Темный лик», стр. 188).

Как это характерно, как понятно! Вспомним только, с какой жадностью хватается Д. Мережковский за «загробные утешения», за идею загробного существования: он мертв здесь и хочет надеяться хоть на жизнь там; может ли он понять, что человек сам не хочет никакого «туда» и вполне удовлетворяется своим земным «здесь»! «Я был, я есмь — мне вечности не надо!». И особенно не надо В. Розанову той вечности, которую предлагает ему черное христианство. Картина всеобщего воскресения, когда — по словам компетентных людей — всякий будет открыт перед всяким до дна, до конца, с обнажением всех самых тайных закоулков души, — картина эта не может нравиться В. Розанову... Да и к чему же ему воскресение и жизнь «там», раз земная жизнь кажется ему пределом блага, красоты, добра! «Не имею интереса к воскресению, — категорически заявляет В. Розанов. — Говорят: мы воскреснем, со стыдом, с «обнажением»... Ну, что же... Зажмем глаза, не будем смотреть. Не осудим друг друга. Не заставит же Бог плевать нас друг на друга, не устроит такой всемирной плевательницы... Нет, это так глупо, что, конечно, этого не будет. Просто, я думаю, умрем... Так думаю, может быть скверно, но так думаю»... И еще из той же статьи: «если бы я был великим иереем, я сотворил бы религию здесь и здешнего, и уверен, тогда бы нас гораздо лучше судили и там; если вообще есть там, что, впрочем, и неинтересно, раз уже все положено здесь». («Вечная память»; статья в «Новом Времени», 4 янв. 1908 года).

Эта религия здесь и здешнего — давно уже сотворена человечеством. Ее таинства — таинства природы; ее обряды — социальный, общественный, семейный быт; ее проявления — шепот любви молодости, спокойная смерть старика, радости и горести жизни, борьба, наслаждение, гибель — вся, вся человеческая жизнь, под благословляющей рукой Великого Пана. И, с незапамятных времен, этой древнейшей в мире имманентной и индивидуалистической религией живут — бессознательно и сознательно — и человеческие массы, и отдельные люди. Иные понимают эту религию жизни слишком плоско, вульгаризируют ее до уровня общедоступного эпикуреизма; другие, не умея смотреть и жить широко, во все стороны бытия, умеют углублять русло религии жизни, доходить до дна отдельных ее сторон и вопросов. Таков и В. Розанов. Не в его силах охватить жизнь со всех ее сторон — и он уединился, по собственному его выражению «чудовищно уединился» в своем углу, сузил свою жизнь и свою личность; но ему дано было углубить религию жизни в одной ее стороне — проблеме пола, той стороне, которая до него была совершенно не разработана, именно в ее связи с религией. И, несмотря на бездну юродивостей, В. Розанов своей «теитизацией пола» внес глубокое слово в вечную религию жизни.

И какова сила этой религии: хотя он «чудовищно уединился», хотя весь ушел в индивидуальное, в личное, — но стоит ему только начать углублять свою тему, как тотчас же доходит он от индивидуального к социальному и космическому. Его касания в проблеме пола к космическому были уже отмечены выше; стоит отметить и то, как от проблемы пола В. Розанов возвышается до социальности. Это он совершает в области все того же вопроса о «воскресении мертвых»... «Мертвым совершенно незначем исходить из могил, потому что земля не пустыня, на могилах выросли новые цветы, с памятью первых, с благоговением к первым, даже в сущности повторяющие в себе тех первых. Смерть есть не смерть окончательная, а только способ обновления: ведь в детях в точности я живу, в них живет моя кровь и тело, и следовательно, буквально я не умираю вовсе, а умирает только мое сегодняшнее имя. Тело же и кровь продолжают жить, и в их детях — снова, и затем опять в детях — вечно!». («Люди лунного света», стр. 68). И еще раз о том же: «лично я не в силах охватить науку и войну, культуру и религию, хоть живи вечно, хоть будь семи

пядей во лбу. Но я размножился — и в детях, внуках, в сотом поколении я тысячею рук работаю в человечестве, я обоняю все запахи мира, делаю все профессии, я раб и царь, гений и безумец. Какое богатство сравнительно с каким бы то ни было личным существованием! Да и вообще неужели виноградная лоза беднее виноградной ягодки?» (ibid., стр. 147). Здесь можно видеть, как своеобразный пафос размножения приводит мистика-автора чуть ли не к позитивной теории прогресса. Конечно, здесь он сугубо не прав, он противоречит здесь самому себе, точно забывая, что весь аромат сосредоточен именно в виноградной ягоде, а не виноградной лозе, что сам же он всюду и везде ставит на первое место индивидуальное; но что нам до того? Прав он или не прав, но и к космическому и к социальному имеет он касания, исходя из основной своей точки зрения на мир — проблемы пола. Религиозно обосновывая пол, он не только является сильнейшим апологетом «святой плоти», но и более того — красноречивейшим проповедником и исповедником великой религии жизни.

Мы теперь знаем, что именно можно найти ценного, терпеливо пройдя через задний двор писаний В. Розанова, в *orega omnia quae supersunt* этого юродивого русской литературы. Мы не согласны с ним почти ни в чем, пока дело касается аргументов и мотивировок; но мы с ним совпадаем в очень и очень многом, лишь только дело доходит до итогов и выводов. Ценна и глубоко-знаменательна борьба В. Розанова с черным христианством; ценна и замечательна его апология «пола», «святой плоти». Но, борясь за «пол», борясь против черного христианства, В. Розанов, в сущности, боролся и борется за жизнь, против всех рамок, ее сдавливающих, против всех начал, ее убивающих. И какими бы путями он ни приходил к этой религии жизни, но раз он пришел к ней — мы неизбежно должны принять его выводы, хотя бы и отвергая аргументы. Религия жизни имеет в В. Розанове одного из самых замечательных проповедников во всей современной русской литературе. И пусть проповедь эта пронизана юродством — юродство мы отвергнем, а всю сущность ее примем. Да к тому же, сказать правду, без юродства нет и В. Розанова; без юродства проповедь его была бы лишена всякой остроты, яркости, силы... Вот уж поистине — «сила моя в слабости моей»... Без юродства пропал бы весь аромат удивительного слога В. Розанова, слога, пропитанного кавычками и курсивом, грубоватыми словечками, подчеркнуто-простодушным тоном. Вот кто из наших писателей не то что «говорит, как пишет», а буквально «пишет, как говорит»... Эта аффектированная небрежность — великое искусство письма; и пронизанное юродствами письмо В. Розанова — редкий пример художественной публицистики. Вот кто поистине чеканит слова, как монеты, на каждом выбивая свое лицо.

Все это вместе взятое заставляет сожалеть, что пока еще сравнительно немногие читатели и критики решаются взять на себя неизбежный труд отделения жемчужных зерен от сора в *orega omnia* этого юродивого русской литературы. Зачем подражать герою крыловской басни? Нет, находя в сорной куче жемчужные зерна, надо прямо и открыто признавать, что это действительно драгоценные камни, а не «вещь пустая»... Борьба за жизнь, остроумные догадки, прославление жизни, гениальные интуиции, религия жизни — все это те драгоценные камни в творчестве В. Розанова, которые сохранятся на вечные времена в истории русской литературы, в то время как всю сорную кучу его вздора и юродств беспощадно развеет — говоря восточным стилем — ветер забвения в пустыне молчания...

Артек. 1911 г.

ПОЭТЫ „ДЕСЯТЫХ ГОДОВ“

Поэты „десятых годов“

I. «МОРОЖЕНОЕ ИЗ СИРЕНИ»

(Игорь Северянин)

Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.
Сударышни, судари, надо-ль? — не дорого, можно без прений...
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!

Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?
Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ!

И так далее. Мне думается, что эту «поэзу» можно было бы взять эпиграфом ко всему «Громокипящему кубку» Игоря Северянина. Вся эта книга есть один своеобразный «эксцесс в вирелэ» — если повторить вслед за поэтом это дикое сочетание слов. К сведению читателей: «вирелэ» — одна из форм лирической поэзии во Франции XIV—XVI вв.; все эти рондели, кэнзели, вирелэ хорошо подходят к манерной поэзии Игоря Северянина.

«Эксцесс» в манерности, но не слащавой французской, а грубой и намеренно ломающейся — этого много в книге «поэз»; но ведь в этом-то и видит поэт весь вкус своего «мороженого из сирени»! Он великолепно презирает «площадь»: ведь «площадь» эта любит «сливочное» и «фисташковое» мороженое — стихи Бальмонта или Брюсова. Да и то есть «граждане», которые еще и до этого не доросли, а «требуют крем-брюле», питаются Апухтинскими и им подобными. Игорь Северянин хочет своей поэзией «популяризировать изыски» (т. е., переводя на русский язык, хочет ввести в обиход изысканность), хочет угостить нас своим «мороженым из сирени»: «поешь деликатного, площадь: придется товар по душе»!

Я не могу сказать, чтобы мне все пришлось по душе в товаре Игоря Северянина; начать с того, что как раз «деликатного»-то меньше всего в «поэзах» этого автора. Какой вкус у мороженого из сирени — я не знаю; но знаю наверно, что вкус самого автора «поэз» далеко не изыскан. Он с восторгом поглощает, например, такую музыкальную дрянь, как Тома, Массенэ, Масканьи: пишет о них, посвящает им стихи! Этот музыкальный крем-брюле не претит его художественным вкусам — и это вообще характерно для всей его поэзии. Его «мороженое из сирени» — очень грубое кушанье, щиплющее и острое, но именно в этом и состоит его своеобразный вкус, который как раз «площади» может прийтись по душе.

Игорь Северянин, несомненно, талантливый поэт — самобытный и красочный лирик; в последнем — вся его сила, и больше ему ничего не дано. Он, конечно, склонен оценивать себя иначе: он заключает книгу гордым «эпилогом»:

Я, гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен:

Я повсеградно оэкраден!
Я повсесердно утверждён!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покори́л Литерату́ру!
Взорли́л, гремя́щий, на престол!

Это, конечно, очень весело читать; и воображаю, каким хохотом и свистом будут встречены такие слова. И по заслугам; хотя, в сущности это только дань поэта «эго-футуризму», в коем он доньше пребывал. Многие-ли не считали себя «тениями», когда были гимназистами?

«Эго-футури́зм» есть самоновейшее течение среди зеленой поэтической молодежи. Они «создали» теорию самого крайнего индивидуализма, поставили вершиною мира свое «Я» (о, незабвенные гимназические годы!), издавали различные «манифесты» и все поголовно именовали друг друга «тениями». Все это мило и безвредно; одна беда: почти все они — самые безнадежные бездарности; об этих своих коллегах Игорь Северянин, в одном из стихотворений, выразился кратко и метко:

Вокруг — талантливые трусы
И обнаглевшая бездарь...

Но сам Игорь Северянин — не «трус» и не «бездарность». Он смел — до саморекламы, и он несомненно талантлив. Эта излишняя развязность и смелость, вероятно, скоро пройдет: недаром он заявил уже где-то «письмом в редакцию», что вышел из кружка «эго-футуристов». Но талантливость при нем была и осталась; и эта подлинная талантливость заставляет принять этого поэта и говорить о нем серьезно и со вниманием. Мне пришлось уже говорить о нем, как о «подающем надежды¹²; чрезмерных надежд возлагать не приходится, но часть уже осуществлена, и можно говорить не только о будущем поэта, но и об его настоящем.

Когда Игорь Северянин захочет, он пишет в «старых формах» такие прекрасные стихотворения, как, например, «Очам твоей души»; может показать себя достойным учеником Брюсова («Весенний день»), учеником Бальмонта («Chanson Russe»), может блеснуть таким мастерством техники, как шестнадцать пересекающихся рифм в одном четверостишии («Квадрат квадратов»). Но не в этом его сила, а в том, что он — подлинный лирический поэт, чувствует по своему, видит по-своему и по-своему же выражает то, что видит и чувствует. В этом «по-своему» он иногда слишком смел, и иногда поэтому в выражениях его многое спорно, многое раздражает, — особенно в виду его любви к острым и новым словообразованиям. Когда он говорит:

По аллее олуненной Вы проходите морево, —

то последнее слово меня не радует, ибо расхолаживает мое поэтическое восприятие необходимостью разгадывать ребус. Когда он заявляет мне, что

Чтоб ножки не промокли, их надо околотить, —

или тут же рядом, что

Он готов осупружиться, он решился на все, —

¹² См. в книге «Заветное» статью «Русская литература десятых годов».

то это только напоминает мне бесчисленные «поэзы» Саши Черного, лаврам которого вряд-ли стоит завидовать Игорю Северянину. И то-же самое надо повторить о целом ряде никому не нужных «эксцессов», вроде:

Я в комфортабельной карете, на эллипсических рессорах,
Люблю заехать в золотоподень на чашку чая в женоклуб...

Или:

Офиалчен и олилиен озерзамок Мирры Лохвицкой,
Лиловеют разнотонами станы тонких поэтесс.
Не доносятся по озеру шумы города и вздох людской,
Оттого, что груди женские — тут не груди, а дюшесс...

К чему все это? И неужели это «поэтический образ»? Во всем этом много гимназического задора, и нет поэтической необходимости. Нет ее и в том насиловании русского языка, которое Игорь Северянин возводит в систему. «Популяризировать изыски», «бурно бравурит весна», «драприть стволы» — к чему все эти «эксцессы в вирелэ»? Надо пожалеть русский язык и избавить его от таких обогащений; а ведь Игорь Северянин думает, вероятно, что он это новые горизонты открывал, когда писал такие строки:

Вы постигнете тайну: вечной жизни процесс.
И мечты-сюрпризёрки
Над качалкой грезёрки
Воплотятся в капризный, но бессмертный эксцесс!

Все подобные «эксцессы в вирелэ» очень часто портят лучшие стихотворения Игоря Северянина. Иногда выдержанное, прекрасное стихотворение вдруг обидно пачкается намеренно-грубыми мазками в конце; «деликатного» во всем этом очень мало... Вот пример — прелестные строки «На реке форелевой»:

На реке форелевой, в северной губернии,
В лодке, сизым вечером, уток не расстреливай:
Благостны осенние отблески вечерние
В северной губернии, на реке форелевой.

На реке форелевой в трепетной осинолке
Хорошо мечтается над крутыми веслами.
Вечереет холодно. Зябко спят малиновки.
Скачет лодка скользкая камышами рослыми.
На отложьи берега лен расцвел мимозами,
А форели шустрятся в речке грациозами...

Особое умение: двумя словами бесповоротно испортить все впечатление от прекрасного стихотворения! И ведь, вероятно, очень горд собою — деликатно и изысканно выразился! «Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!» И эта невозможная бесвкусица заключает собою стихотворение, очарованию которого поддаешься с первых же строк. «Благостны осенние отблески вечерние», — это «настраивает». Малиновки «зябко спят»; лодка «скачет камышами»; «форели шустрятся» — все это смело и верно, все это подлинное восприятие поэта.

Такого подлинно поэтического, иногда спорного, иногда сразу радующего и покоряющего — не мало у Игоря Северянина, и в этом все надежды на его будущее.

Люблю октябрь, угрюмый месяц,
Люблю обмершие леса,
Когда хромает ветхий месяц,
Как половина колеса...
Морозом выпитые лужи
Хрустят и хрупки, как хрусталь...

Здесь я вижу лицо поэта. Я покоряюсь ему, когда он говорит про то, как перед грозой «небеса растерянно ослепли, ветер зашарахался в листве», — когда он говорит про «морозом выпитые лужи», про «хромающий месяц» или про то, как «кувыркался ветерок». Я нахожу среди книги «поэз» много выдержанных и ярких лирических отрывков, много «смелого» и «нового» — не только в плохом, но и в хорошем смысле; рядом много гимназического задора и вздора, много ломаний, сплошной «эксцесс в вирелэ — но всюду талант, которому предстоит еще победить самого себя. И недаром, в минуту откровенности, поэт сознается:

Не покидай меня! — я жалок
В своем величии больном...

Это «больное величие» ему и предстоит победить прежде всего; без этого путь вперед закрыт для поэта. И, несмотря на то, что эта книга его «поэз» заканчивается как раз бредом «больного величия» — «эпилогом», отчасти приведенным выше, — но все же заключительные строки его позволяют надеяться, что на пройденный путь поэт уже не вернется:

*Не ученик, и не учитель,
Великих друг, ничтожных брат,
Иду туда, где вдохновитель
Моих исканий — говор хат...*

Новый этот путь — единственный, на котором Игорь Северянин мог-бы пойти вперед и преодолеть себя. До сих пор он только поэт площади — не воспевающей ее, но рожденный ею; здесь он выделяет свое «мороженое из сирени», думая, что это весьма «деликатное» кушанье для «площади», презираемой им. Он ошибается: это кушанье грубое, хотя именно в грубости его — его вкус. Но было бы грустно, если бы он ввек остался кричать на площади или разносить свое «мороженое из сирени» по петербургским дачам. Он подлинный лирический поэт, и широкий путь его лежал бы от «дачи» — к «природе», от «площади» — в леса, в поля, туда, «где вдохновитель его исканий — говор хат». В силах ли только он свершить этот путь и перестать выделять свое излюбленное «мороженое из сирени»?

1913.

II. В ЗАКОЛДОВАННОМ КРУГУ (*Стихи Вл. Пяста*)

Молодые поэты рождаются и произрастают теперь в громадном количестве и с завидной быстротой. Вот напечатал первое стихотворение, вот и сборник стихов (конечно, «Книга первая!»), и вот уже нет его «и погиге память его без шума». Читаешь эти десятки брошюр, тетрадей, томов, — часто все так технически грамотно, иной раз даже с некоторым лоском и шиком, — читаешь и чувствуешь, что ни одной из этих книжек не суждено перенести «испытания временем». Быть может, потому так

и торопятся эти авторы со своими сборниками, чувствуя, что век их — жизнь поденки... И как это хватает сердца у присяжных критиков строго разбирать и осуждать такие «поденочные» явления литературы!

Ведь короток мой век,
Он не долее дня:
Будь же добр, человек,
И не трогай меня, —

эту мольбу из школьных хрестоматий надо бы печатать, в виде эпиграфа, на очень-очень многих сборниках современных поэтов...

По контрасту с этими торопливыми и почти всегда очень плодовитыми поденками, невольно приходит иной раз на память один из современных скромных поэтов, совершенно неизвестный «широкой публике» — Вл. Пяст. Поэт неторопливый: с 1903 года он понемногу печатался в журналах, но только в 1909 году выпустил небольшую книжку стихов «Ограда»; теперь напечатана его «Поэма в ножах».

Я не собираюсь восхищаться поэзией Вл. Пяста. Да и не в том дело, чтобы ее хвалить или хулить: надо почувствовать, надо нащупать нерв этой поэзии, узнать ее боль и причины этой боли. Скажу заранее, что поэзию Вл. Пяста я «во-вне» принимаю и признаю, — но что она мне чужда, быть может, даже враждебна по существу своему. Ибо существо ее — узкое замыкание углубленной в себе личности.

«Поэма в ножах» это — автобиография юноши, уехавшего учиться за границу после тяжело пережитого 1905 года. Все содержание поэмы сам герой определяет так:

Натура нервная, я принял глубоко
Все, чем в России год усобиц был утробен
(Год Витге, Дурново, Иванова и К°),
В чужих краях меня загрызла до психоза
Тоска по родине...

Сперва петербургские литературные кружки (слишком портретно написанные), потом — студенческая жизнь в Дрездене и воспоминания о России. И во всем этом водовороте жизни он — одинок, это вечное его чувство; он — за оградой, он — в замкнутом кругу своего «я».

Однообразно дни сменялись мои,
И был всегда один я в городе почтенном.
Я следовал словам: «Скрывайся и таи
И душу созерцай в молчании священном».
Я взором пронизал своей души слои
И сверху к глуби шел все более смятенным...

И мало-по-малу в душу его «за шагом шаг пришло безглазое «Оно»: безумие. Он сходит с ума, он помещен среди «особо беспокойных» психиатрической клиники. Понемногу он поправляется, снова вступает в обычную жизнь, говоря о себе:

Ты тонкая игла среди массы студенистой;
Своею тяжестью пройдешь ты путь тернистый.

Вот и вся поэма. Мне не хочется говорить о технике ее письма, потому что здесь мне интереснее другое. Поэма Вл. Пяста ценна, как самое последнее, самое предельное и самое последовательное выявление того духа внутренней ограниченности,

которая определяет собою все подлинное наше декадентство двух прошлых десятилетий.

Книга стихов Вл. Пяста называется «Ограда». И это знаменательно. Художник, рисовавший обложку, изобразил на ней бесплодную пустыню, посредине которой стоит замкнутый в круг небольшой аккуратно выстроенный и чисто выстроганный заборчик... Этот забавный рисунок — наглядная, слегка шаржированная характеристика сущности подлинного «декадентства», явления мирового, не связанного ни с местом, ни с временем, но временами выражающегося с особенной силой. «Декадентство» там, где есть отграничение своего «я» от мира. Ибо для всякого декадента мир поистине — бесплодная пустыня, и потому он пытается создать себе оазис внутри «ограды» своего я. Эта «ограда», конечно, не всегда маленький заборчик из десяти досок (есть и такие декаденты); иногда это — громадный заколдованный круг души, не умеющей найти выхода. Но все же «ограда», отграниченность от мира и человека — в этом вся внутренняя сущность «декадентства», в этом главное отличие его от «символизма», который, худо ли, хорошо ли, пытается эту ограду разбить. Одно из характернейших старых стихотворений Ф. Сологуба могло бы служить лучшим выражением этой духовной отграниченности. Помните:

Не я воздвиг ограду,
Не мне ее, разбить.
И что-ж! Найду отраду
За той оградой быть.
.....
Что бьется за стеною, —
Не все ли мне равно!
Для смерти лишь открою
Потайное окно.

Думается мне, что не без влияния этого стихотворения Ф. Сологуба назвал Вл. Пяст «Оградой» книжку своих стихов. Это книга, замкнутая в себе самой, и автор ее замкнут в заколдованном кругу своего я, отграничен от человека и от мира, хотя и думает порою, что владеет всем миром: «я отомкнул себя и все обрел в себе»... Это — самообман. Ибо не преодолевший узкой отграниченности человек может открыть потайное окно только смерти... — или безумию. Вот почему поэма Вл. Пяста является таким естественным продолжением книги его стихов. Можно либо прорвать ограду и уйти — в символизм, в реализм, куда бы то ни было; либо остаться в своей оградке и стараться «найти отраду за той оградой быть»; либо увидеть весь ужас своей отграниченности, свое бессилие преодолеть ее — и открыть потайное окно безумию или смерти. У Вл. Пяста — ужас, иногда бессознательный, перед своей «оградой». Жизнь в ней для него — «*Diaboli manuscriptum*», как озаглавлено одно из его стихотворений:

Чем виноват я, что доля такая досталась
Мне, не иному, отчаянным, страшным уделом?
О, за свои же долги, ты, Ананке, со мной расквиталась...
.....
Слышишь! Я о стену бьюсь головой, громяхая цепями.
Миг — и твои распадутся стальные, заклятые цепи.
Чую, не вечно сидеть мне в зловонной подпочвенной яме, —
Знаю, не клином сошелся весь мир на поганом вертепе!

Слышите, какая разница, какой поворот: «найду отраду за той оградой быть», — и вдруг «ограда» эта оказывается для поэта «зловонной ямой», «поганым вертепом». А

если так, и если выйти из нее нельзя, то что же остается человеку, кроме безумия или смерти?

В этом — трагедия осознавшего себя «декадентства», и вот почему книжка стихов Вл. Пяста и непосредственно следующая за нею «Поэма в тонах» — так типичны для целой полосы «декадентства», и прошлого и будущего. Герой поэмы Вл. Пяста воскресает, находит в чем-то свое спасение; ну, а сам автор? После своей «Ограды» и поэмы, он не дал больше ничего, он замолчал, но интересно будет снова увидеть в литературе его новые произведения, если ему теперь есть, что сказать, если он вышел из своей «ограды». А он жаждал этого выхода еще в «Ограде», в одном из лучших стихотворений этой книжки:

Стой! Ни шагу! Останься, пронизанный светом,
Цепенеющий.
Знай, зажегся тебе твой дозор пламенеющий
Только в этом.

.
Берегись одного. Обводить себя кругом
Заколдованным.
В свой черед есть исход и другим замурованным
Друг за другом!

Исход есть — о, конечно! Но не всем дано после исхода из пустыни войти в землю обетованную — в подлинную живую жизнь. И благо тому, кто этот выход нашел, — если не Вл. Пяст, то другие его товарищи по судьбе, бывшие пленники собственной ограды.

1913.

III. ЗЕМЛЯ РОДНАЯ (Стихи Ф. Сологуба)

«Поэт Смерти» — таков в общем ходячем представлении писательский облик Федора Сологуба. И, повидимому, справедливо: разве не Ф. Сологуб многократно и многообразно воспевал нежную, бледную, ласковую Смерть, разве не она — его Прекрасная Дама? Разве не высказывал он столь же часто свое отвращение к Жизни, этой «бабище румяной и дебелий»? Альдонса и Ева — это жизнь, румяная и пошлая: Дульцинея и Лилит — это смерть, бледная и прекрасная. И разве не сам Ф. Сологуб проклинал все земное, живое, тленное:

О, смерть! я твой. Повсюду вижу
Одну тебя — и ненавижу
Очарования земли...

И тот же Ф. Сологуб озаглавливает теперь книгу своих стихов: «Очарования земли»; он говорит теперь о своей любви к жизни, любви к земле; теперь для него «земля — родная»:

Земля докучная и злая,
Но все же мне родная мать!
.
Как сладко землю обнимать!

Теперь поэт говорит о земном пути, прекрасном «в очаровании здешних мест». Теперь он призывает нас любить землю, любить жизнь на земле.

Что-же это? Резкий перелом? Тогда — проклятия земле и жизни, теперь — любовь и благословение их? Утверждать это — значило бы плохо помнить и понимать творчество Ф. Сологуба в его целом. В свое время (в книге «О смысле жизни») мне уже случилось указать что мотивы «приятия мира» столь же свойственны поэтическому творчеству Ф. Сологуба, как и враждебные им звуки, отрицающие мир и жизнь.

Я люблю мою темную землю.
И, в предчувствии вечной разлуки,
Не одну только радость приемлю,
Но смиренно и тяжкие муки.
Ничего не отвергну в создании...

С самого начала поэтической деятельности Ф. Сологуба проявляется у него такое отношение к миру, противопоставление «лирическому» нет «иронического» да («иронического» — совсем не в обычном смысле этого слова). Почти весь конец первого тома сочинений Ф. Сологуба заполнен такими, «приемлющими мир» стихотворениями. «Поет мне ветер вольный речью буйной безглагольной про блаженство бытия», — говорит поэт; он «благословляет печали» своей жизни; земля кажется ему родною, его же телом и плотью: «родные мне — вершины и долины; как я себе — весь мир мне мил». И в других томах стихотворений — те-же мотивы, те-же звуки, то-же отношение к миру, к жизни, к земле: «жизнь моя горит одной молитвой сладкой, одним дыханьем бытия»... И от тяжелого проклятия земле («ненавижу очарования земли») поэт не один раз возвращался на родное лоно, «преодолев дикий холод» отрицания жизни:

Я снова радуюсь творенью
И все цветущее хвалю.
Привет вам, небеса и воды,
Земля, движенье и следы,
И краткий, сладкий миг свободы
И неустанные труды...

Так всегда шли рядом в творчестве Ф. Сологуба, переплетаясь и пересекаясь, эти две темы, эти два отношения к жизни, к земле. Мотив «лирического» нет был сильнее — и вот почему, упрощая душу и творчество поэта, совсем не обращали внимания на другой, противоположный мотив, на да поэтического творчества Ф. Сологуба. Вот почему так удивляет многих этот якобы новый звук в его поэзии: Ф. Сологуб отказался сам от себя, стал восхвалять жизнь и «очарования земли»! В действительности-же — ни от чего он не отказывался, никакого перелома в его творчестве нет: стала только громче звучать и выделяться одна из вечных нот этого творчества. На неизбежность такого пути мне уже давно случилось указать (в названной выше книге): я говорил, что Ф. Сологуб неизбежно идет к единственному исходу — к приятию субъективного смысла жизни, к приятию «земли», жизни, мира. Это «приятие» бесконечно далеко от сладенькой маниловщины, от сентиментального восхищения всем окружающим; никогда не перестанут звучать в поэзии Ф. Сологуба темные звуки смерти, бессмысленных страданий, никогда не перестанут терзать его земные «отравы», и еще не один раз, осушая чашу жизни, он будет восклицать: «какое горькое питье! какая терпкая отравка!» Это вечные звуки его поэзии, — но ведь с еще большей силой звучали они у Нитцше, и он же говорил: «пребывайте верными земле, о братья!..» И разве все «горнила сомнений» и отрицаний Достоевского по-

мешали последнему его призыву: «землю люби и ненасытимо целуй!» Так и Ф. Сологуб призывает теперь:

Любите, люди, землю — землю
И сладость всех ее отрав!
Земной и темный, все приемлю.
Любите, люди, землю — землю
В зеленой тайне влажных трав.

Поистине велика сила «земли», если побеждает она и отравленную душу Ф. Сологуба!

Что же значит этот призыв поэта? «Любите землю», значит ли это — любите утренний туман, «приникнувший к земле», «вешние воды», «рудно-желтый и багряный клен», «вспаханные поля» — и только? О нет, конечно: любите землю — это в устах нашего поэта значит: любите жизнь! И еще раз скажу: поистине, велика сила «жизни», если любить ее призывает верный рыцарь иной Прекрасной Дамы, бледной и молчаливой Смерти...

Любите землю, любите жизнь: не я ставлю знак тождества между этими двумя призывами, а сам Ф. Сологуб, ибо из его уст слышали мы теперь оба эти призыва. Вспомните характерную речь Ф. Сологуба о современном русском «демократическом символизме, жаждущем соборности и коллегиальности». В настоящее время символизм этот, — говорит Ф. Сологуб, — «встречается с тем требованием, которое в предыдущие века никогда не предъявлялось ни жизнью, ни искусством, требованием, которое звучит странно и многим не нравится. Это требование — любить жизнь... В наш век, когда непосредственное жизнеощущение так ослабело, это требование получает особую трагичность»...

Пусть наш поэт, несомненно, ошибается в частностях (ибо призыв «любите жизнь» далеко не в первый раз предъявляется) — не в этом дело; интересно и поучительно услышать этот призыв от талантливейшего представителя былого «декадентства», когда-то уходившего от жизни за «ограду» собственного творчества. И пусть «демократический символизм» есть незаконное сочетание понятий («республиканский романтизм»! «монархический реализм»!) — не в этом дело; интересен и поучителен здесь призыв былого одинокого «декадента» к «соборности» и «коллегиальности».

К таким неизбежным шагам приводит Ф. Сологуба «приятие мира», и таково внутреннее значение этой темы в творчестве нашего поэта. «Очарования земли» — не случайная нота в его поэзии; она была всегда, она усилилась теперь. Любите землю; любите жизнь: еще один шаг — и приятие жизни дополнится признанием ее великого внутреннего смысла и значения. Недаром уже давно, принимая мир и жизнь, признавал Ф. Сологуб и подвиг жизни:

Едва колышется
В реке волна,
И сладко дышится,
И тишина,
И кто-то радостный
Несет мне весть,
Что подвиг сладостный
И светлый есть...

А «светлый подвиг» это — спутник третьего и последнего призыва, тесно связанного с первыми двумя. Ибо любить землю — значит любить жизнь, а любить жизнь — значит любить людей... Таков неизбежный путь от смерти к жизни.

1914.

IV. «СТАРИННОЕ» (Поэзия Ю. Верховского)

«Модернист», «символист»... Ах, если бы слова эти имели действительный смысл хоть в десяти случаях из ста! Ибо чаще всего — за этими словами не стоит никакого определенного смысла. «Символист», — но кто-же из поэтов не «символист» в наши дни, когда приходится нередко слышать, что символизм есть реализм, а реализм есть символизм? «Модернист», — но ведь все наши поэты поголовно «модернисты», ибо всякий мало-мальски «грамотный» технически поэт неизбежно пользуется всеми завоеваниями современной поэзии. Кто не «модернист», кто не «символист» в наши дни?

Юрий Верховский — несомненный «модернист» и несомненный «символист» в этих ничего не говорящих смыслах слова. Как же: ведь первую книжку стихов его («Разные стихотворения», 1908 г.) выпустило «декадентское» издательство «Скорпион», и в книжке этой можно найти сколько угодно «модернизма»: свободные рифмы, диссонансы и многое тому подобное. А вторая книжка стихов «Идиллии и элегии» (1910 г.) вышла в «символическом» издательстве «Оры», рядом с книгами Вячеслава Иванова и иных ему подобных. Вероятно, только по этим причинам Юрий Верховский, этот старосветский и весь живущий в прошлом поэт, зачислен в стан «модернизма»; вероятно, только по этим причинам Юрий Верховский, совершенно чуждый по своему душевному строю «символизма», считается до сих пор в рядах «символистов», с которыми у него общего почти ничего нет.

В первых своих стихотворениях Ю. Верховский, действительно, пытался идти по дороге чисто внешних технических завоеваний и новшеств. Вслед за В. Брюсовым он пробовал рифмовать «мужские» рифмы с «женскими», пробовал разные приемы ассонансов и диссонансирующих рифм; кое-что в этих попытках было интересно, но не Бог весть какого поэтического достоинства. Ибо никакие ассонансы и диссонансы не искупят бессилия штампованных образов, — как, например, в первом же стихе творения первой книги Ю. Верховского:

За деревьями — плачущий месяц,
За туманами — нежная даль,
А в душе — властно-нежащих песен
Безмятежно-жемчужная гладь...

Все эти «пиитические хитрости», все эти вольные «согласные» рифмы: «месяц — песен», «даль — гладь», «тело — прошелестел», «фонарь — не верь», «город — горд», «ветер — Питер» — все они могут быть интересны, занимательны, поучительны, но от этого стихи не делаются еще поэзией, а версификатор еще не делается поэтом. Не «диссонанс» ему надо найти, а поэтический образ, не «согласную» рифму ему надо отыскать, а самого себя.

Как совершал этот путь Юрий Верховский, легко проследить по двум книгам его стихов (а также и по позднейшим стихотворениям, рассеянным в разных изданиях). Сперва это был путь подражания всем «старшим богатырям» декадентства. Ибо —

Светлое имя твое
Не овеетя мрачностью;
Нежное имя твое
Сочеталось с Прозрачностью, —

— разве это не В. Брюсов? А такие характерные строки, как

Тишина. Темнота. Их полет.
То — она; это — та. Дождь идет, —

— разве это не Бальмонт? Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Александр Блок — то и дело встречаются читателю на страницах первой книги стихов Ю. Верховского (например, стихотворения «Милый рыцарь», «Гимны», «Сонеты» и др.). Но чем дальше он шел, тем дальше уходил от Андрея Белого и Вячеслава Иванова — к Тютчеву, от Александра Блока — к Фету. И затем все дальше, все дальше — к Майкову, Языкову, Боратынскому, кн. Вяземскому, Дельвигу, к поэтам пушкинской эпохи. Здесь, в этой «старинности» — весь *finе fleur* его «модернизма», на этом пути он нашел самого себя, душу своей поэзии.

Это не «стилизация», не условное принятие внешних форм художников слова старых времен: это — проникновение в душу их творчества, соединение из них в одно целое того, что свойственно душе поэта. Когда Ю. Верховский очень удачно и искусно имитирует Языкова —

Мимолетные, живые
Поцелуи огневые,
Чарователи мои!

— или когда он по-языковски «воспевает» своих друзей: «безудержно-молодая, резво-буйная, хмельная, развеселая семья!», — то это лишь милая «стилизация», за последние годы всем набившая оскомину. И когда Ю. Верховский не менее удачно воскрешает подражания Парни в лицейских стихотворениях Пушкина («Так говорила Самой себе Пастушка Лида, К своей судьбе Взывая тщетно...»), то это очень мило, иной раз сделано с большим умением, но не идет дальше формы, дальше внешнего искусства. Но подлинная, живая поэзия начинает звучать в этом «старинном», когда поэт вкладывает душу свою в эти старые формы. Вот, например, стихотворение «Пастух»:

Как задымится луг в вечерних теплых росах,
Отдохновительно кладу я гнутый посох,
Заботливый пастух — найти невольно рад
Усладу краткую среди затихших стад.
Меж тем, как на огне варится ранний ужин.
Здесь обретаю я, с Каменной сладко дружен,
Цевницу мирную на лоне тишины,
И звуки томные, медлительно слышны,
Покой души поют, поют любовь и Хлою;
А ласковая ночь и медом, и смолою,
Цветами и дымком забытого огня —
И вдохновением повеет на меня.

Пусть это написано в старых майковских — в старых пушкинских — формах; что до этого, раз чувство поэта искренне и свежо выливается в этих «медлительных» и «пленительных» строках? И таких строк не мало у Ю. Верховского: в «старинном» он часто находит самого себя, душу своей поэзии, сущность ее: эту сущность лучше всего охарактеризовать словами самого поэта:

Видения земли —
Сиянием залиты,
А небо облекли
Покровы простоты.

Покровы старинной изысканной простоты — вот поэзия Ю. Верховского; любовь и «залитые сиянием видения земли» — вот его постоянные радостные и печальные переживания. Здесь у него свое лицо, здесь он находит сам себя, здесь под покровами старинной простоты получает право на жизнь поэзия Ю. Верховского, здесь сам он проявляет свою веру в жизнь, свою любовь:

...В стремленьи крылатом
Не грезой угрюмой,
А снов ароматом
Ты будешь лелеем
На ласковом пире;
О чем мы жалеем?
О, только бы шире
Растечься, разлиться,
Разбрызнуться в вечность,
Смеяться, молиться...
Прозрачность! Беспечность!

Так в «старинном» живет душа настоящего поэта, вечно воскрешая старое для новой жизни. В этом постоянном соприкосновении со старым таятся, однако, большие опасности для поэта — и прежде всего опасность «книжности», омертвления живых слов. Характерно — как любит Ю. Верховский посвящения и эпитафии из старых поэтов: иной раз по несколько эпитафий на одно свое стихотворение. И вспомните, как редки эпитафии хотя бы у Пушкина... Слишком любит Ю. Верховский своих учителей, и опасность «книжности» — для него слишком реальная опасность.

Одна отрада мне: чужому песнопенью
Приникнуть всей душой в безмолвии ночном...
Какую нежною и благостною тенью
Оно повеет мне мгновенным, легким сном.
О, ясный Вяземский! О, Тютчев тайнодумный!
О, Боратынского волшебная печаль!..

— так говорит Ю. Верховский в одной из своих «элегий»; и не один раз возвращается он к этой своей умиленной любви. «Языков, Дельвиг, Боратынский — я в сердце их ношу, любя!» («Возвращение»; об этих же трех любимых поэтах говорит и стихотворение Ю. Верховского «Завет»). Все это хорошо, пока книга не занимает места жизни, пока «Языков, Дельвиг, Боратынский» — только та форма, в которую поэт влагает свои переживания. Иначе всякому поэту грозит мертвенность «стилизации», имеющей право на существование лишь тогда, когда в мертвое тело ее поэт влагает душу живую. На границе этой опасности все время ходит несомненный поэт Юрий Верховский, выходя до сих пор победителем из борьбы «жизни» с «книгой». Его любовь — «старинное»; ни к какому «символизму» он не имеет ни малейшего духовного отношения. Все свои «видения земли» он облекает в эти старинные «покровы»; в этом сущность его несомненной поэзии:

Видения земли —
Сиянием залиты,
А небо облекли
Покровы простоты.

V. АННА АХМАТОВА

1. Жеманница

Всякий род подлинной поэзии имеет «право на существование», имеет свое значение, это — азбучная истина. Но вместо истины сразу появится ложь, если мы вставим только одно слово и будем говорить о равном поэтическом значении. Конечно, и жеманная поэзия Михаила Кузмина, и космическая поэзия Тютчева имеют каждая свое определенное значение в литературе, но о равном значении их (хотя бы узко-эстетическом) смешно было бы и говорить. Ибо не в степени таланта тут дело, а в его «диапазоне», во взгляде на весь мир и в способности преломить и отразить его в своей поэзии.

Почему не быть подлинной поэзии и в милом «жеманстве»? Михаил Кузмин — прекрасный поэт, с очень узким диапазоном поэтического творчества: в этом нет взаимного противоречия. Вот книга непосредственной продолжательницы Михаила Кузмина (а отчасти и А. Блока) — «Четки» Анны Ахматовой; в ней тоже очень ограниченный диапазон творчества, но подлинная поэзия игрушечного жеманства, капризной гримасы, вечной *minauderie*:

У меня есть улыбка одна.
Так. Движенье чуть видное губ, —

говорит поэтесса о себе, но это относится и к ее поэзии. Всюду одна и та-же жеманная улыбка или жеманная печаль, ограниченный диапазон поэтического чувства, но несомненная поэзия. Только подлинный поэт может написать такую, например, «Песню последней встречи»:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!

«Я обманут, слышишь, унылой
«Переменчивой, злой судьбой».
Я ответила: «Милый, милый!
«И я тоже. — Умру с тобой»...

Эта песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем...

«Показалось, что много ступеней, а я знала — их только три!» — эти строки нельзя забыть, они врезаются в память, рисуя образ отягченного горем человека. «Ива на небе пустом распластала веер сквозной», — это тоже прекрасно. И такие строки не раз попадают в «Четках» Анны Ахматовой; их не портит часто сказывающееся в них капризное жеманство, составляющее «стиль» всей этой книжки стихов.

Эту книжку портит другое — узость духовного мира и, быть может, как следствие этого — какое-то вялое равнодушие, которое поэт очень старается преодолеть. Книжку хорошо характеризует двустишие, взятое из нее же (я изменяю только одно слово):

Я пришла сюда, жеманница,
Все равно мне, где скучать!

Поэту «Четок», действительно, — «все равно»; его ничто особенно ярко не захватывает, не волнует, не томит. И это несмотря на то, что поэт слишком часто уверяет нас, что «я томлюсь в неволе, о смерти Господа моля», «умирая, томлюсь о бессмертии», «отравная и душная во мне тоска»... Может быть, в жизни поэта так оно и есть, но в стихах — этого нет или, вернее, этому не веришь: поэтически не убеждают эти «томления». Гораздо более веришь другому признанию:

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задышалась в предсмертном бреду;
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду...

И опять повторяю: эта «игрушечная» жеманность — стиль всей книжки стихов; вялое равнодушие к миру и узость поэтического кругозора — отсюда же. И неоткуда взяться широте кругозора, когда значительная часть стихотворений посвящена узким переживаниям, происходящий около ресторанного столика. Правда, в стихах А. Блока мы встречаем тот же ресторанный столик, но в его стихах забываешь об этом «столике», а видишь душу поэта. К тому же слишком свободно выходит А. Блок за эти ресторанные пределы... У Анны Ахматовой — другое; правда, и она тоже хочет выйти, говоря образно, из душного подвала, где приютилось какое-то скучное cabaret, в котором —

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!

Хотелось бы уйти, — но одного желания мало, надо еще иметь силы. И самыми неудачными являются те стихотворения Анны Ахматовой, в которых она вспоминает, что она, к несчастью, «акмеистка», — а значит должна быть поближе к природе, должна «слагать веселые стихи о жизни тленной, тленной и прекрасной»... Она и слагает:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу
.....
Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу...

Все это прекрасно, да только вот беда: «крик аиста» поэтесса не могла услышать, ибо аисты — кричать не умеют... И невольно думается, что такое стихотворение с «кричащими аистами» можно написать только насилуя себя, только фантазируя на заведомо чуждые темы. Мало — захотеть; надо еще, повторяю, иметь силы выйти на широкий простор жизни. Это пока еще не по силам Анне Ахматовой, и несомненный ее поэтический талант осужден пока возвращаться в «малом кругу». Спаситься из него — дело внутреннего преодоления, а не внешнего желания быть тем или другим. И, во всяком случае, Анне Ахматовой нужно прежде всего это преодоление; нужно также и побольше работы над стихом (есть очень слабые), но за то поменьше

мыслей о «славе» (не случайно они проскальзывают несколько раз), поменьше самолюбленности. Ибо невольную улыбку вызывают эти серьезные строки:

Ты опять, опять со мной бессонница!
Неподвижный лик твой узнаю.
Что красавица, что, беззаконница?
Разве плохо я тебе пою?

Плохо. И особенно плохо то, что явно плохая песня так нравится самому автору... Но настоящий поэтический талант — несомненен, и, быть может, он поможет поэту выйти из душного и чадного «малого круга» на широкий жизненный простор.

1914.

2. Anno Domini MCMXXI

Десять лет прошло со времени появления первых стихотворений Анны Ахматовой; десятилетие лежит между «Четками» и «Anno Domini MCMXXI». Между ними — вышедшая в 1917 году «Белая стая». Три небольших книжки за десять лет — эта строгость поэта к самому себе радует; в трех этих книжках — большой и долгий путь: казалось, что много ступеней, а их было только три...

Какой же путь совершила Анна Ахматова за эти десять лет? (и какие десять лет!). Вышла-ли она из малого круга своих переживаний на широкий простор жизни? Кроме себя — увидела-ли людей? Горела-ли в огненные годы, всходила-ли на костры, чтобы испепелить свою душу?

Да, много требуем мы от поэта, читая стихи его в мягком кресле уютного кабинета. «Но скажи мне, на крестную муку ты другую посмеешь послать?» — вопрос риторический: еще-бы нет! прекрасно посылаем, а сами можем в это время, по Достоевскому, ананасный компот есть. Так погибал за всех нас Блок...

Нет, не эти требования предъявляю я своими вопросами к поэзии Анны Ахматовой, даже никаких «требований» не «предъявляю»: что можно требовать от поэта? Его можно принять или не принять. Но спросить о свершенном им пути — можно и должно; много-ли ступеней, или только три было их за десятилетие — но надо пройти их с поэтом.

Первая ступень поэзии Анны Ахматовой — «Четки», стихи 1909—1914 гг. О них я уже писал при первом их появлении; мне казалось тогда (как и теперь кажется), что любовь, печаль, радость, боль, ревность, тоска — все это у поэта проходило в «малом кругу» пусть острых, но узких переживаний какого-то духовного «подвала Бродячей Собаки» (был такой в те годы). И не только духовного: недаром уже в «Белой стае» (1917 г.) поэт признавался: «Да, я любила их, те сборища ночные»... Что же в этом плохого? Плохо было только то, что малый круг этот отравлял душу подлинного поэта, жизнь подменял позой, жеманством, игрушечностью. Поэзия Михаила Кузмина — как рыба в воде в этом малом кругу переживаний; от Михаила Кузмина к Александру Блоку — этот путь надо было совершить поэзии Анны Ахматовой, чтобы взойти на иные ступени.

Вторая ступень — «Белая стая», стихи 1914—1917 годов (к ним относится и «У самого моря»). И вот —

Судьба-ли так моя переменялась,
Иль вправду кончена игра?
Где зимы те, когда я спать ложилась
В шестом часу утра?

По новому, спокойно и сурово,
Живу на диком берегу...

Да, бывшая «игра», бывшая игрушечность — кончена; по новому звучат старые темы. Старые личные темы — любовь, ревность, тоска, боль: но ведь казалось бы — это как раз годы мировой бури, вихря войны. Правда, переживаниям этой новой муки посвящено несколько прекрасных стихотворений; но главная тема — все прежняя, данная жизнью еще в «Четках»: неразделенная, непроявленная любовь. Здесь подлинно «женское» — не то, о котором когда-то писала ничего не знающая о «женском» Зинаида Гиппиус, которую «кто-то обидел», ибо знает она, «что ее нет», — а то, которое делает поэзию Анны Ахматовой такой близкой, такой дорогой для каждой женщины. И если уж признаться — не потому-ли за это десятилетие все-же перечитывал я сухие, острые, колющие, мужские стихи Зинаиды Гиппиус не один раз, а «Четки» и «Белую стаю», тоже четкие и заостренные, — не тянуло перечитать ни разу? Уверен, впрочем, что большинство «любителей поэзии» поступало как раз наоборот. Но не в этом дело; главное: тема поэзии Анны Ахматовой вышла из малого круга игры, человеческая печаль («которой царь Давид по царски одарил тысячелетья») сменила собою былые томления там, где «на стенах цветы и птицы томились по облакам». Но где-же люди? Михаил Кузмин никогда их не увидит; Блок увидел их уже в «Нечаянной радости»; а Анна Ахматова? Быть может на третьей своей ступени?

Третья ступень — «Anno Domini MCMXXI», стихи 1917–1921 годов. К слову сказать — очень плохое заглавие, в прежнем стиле манеры и позы. Ибо как прикажете читать: Anno Domini millesimo nongentesimo vicesimo primo» (не думаю, чтобы и сам поэт твердо произнес эту кухонную латынь), или «Anno Domini тысяча девятьсот двадцать первый» (бесвкусица порядочная)?.. Конечно, это пустяк; но все-же?.. И если уж зашла речь о «пустяках», то вот и еще. В «Четках» — я это отмечал — слишком много было у начинающего поэта мыслей о «славе», о своей «музе», о тех прекрасных «песнях», которые она поет. Пусть «слава» — крест, но о кресте своем не говорят так часто. А в «Белой стае» и в «Anno Domini MCMXXI» — опять и опять, «путь мой жертвенный и славный»; «славы хочешь? — у меня попроси тогда совета»... И пусть это — «бесславная слава», пусть это «западня, где ни радости, ни света», пусть является эта слава только «погремушкой над ухом трещать», — но не слишком ли тешится поэт этой погремушкой? Не слишком ли часто говорит, к месту и не к месту, о своей «Музе»? Недописанную поэтической страницей — «божественно спокойна и легка, допишет Музы смуглая рука»... Мы узнаем, что у Музы этой и «смуглые ноги», и «веселый нрав», и «еле слышный голос»; музой и славой до сих пор переполнены стихи Анны Ахматовой. Это все еще — наследие былых годов. Правда, и у Блока (редко!) прорывались едкие мысли о ненужной славе, и у него третий том стихов открывается горьким обращением к «Музе» — один раз за двадцать лет, а не двадцать раз в одно десятилетие.

Я охотно готов повиниться: обращаю внимание на «пустяки». Но что-же делать, если они так режут ухо? Я верю поэту: «земная слава — как дым, не этого я просила». Не для этого хотелось ей жить, «не для страсти, не для забавы — для великой земной любви». Тема невоплощенной любви — тема и «Четок» и «Белой стаи» — остается основной и в «Anno Domini MCMXXI». По-прежнему — «горько люблю»; по-прежнему — «лохмотья сиротства я, как брачные ризы, ношу»; и все выше и выше — «убывающей любви звезда восходит для меня». Третья ступень — осознание того, что было лишь игрой на первой ступени, что было лишь полусознанным чувством на второй. Острое, тонкое, яркое выявление боли этой — поэзия Анны Ахматовой, поэзия, занимающая свое высокое, но узкое место в поэтическом ряду. До Блока — далеко, но и от Михаила Кузьмина — тоже далеко.

Острое, личное, интимное, — не претворено в народное, человеческое, мировое. Оттого и годы «Anno Domini MCMXXI» — годы 1917–1921 — не жгут и не горят на искренних страницах стихов Анны Ахматовой. Как будто бы не огневой тысяча девятьсот восемнадцатый, а действительно, какой-то millesimus nongentesimus

duodevicesimus... «Нам встречи нет. Мы в разных станах. Туда-ль зовешь меня, наглец»... — это сказала она (и плохо, поэтически плохо сказала) не только в «Anno Domini» 1921-м, но и тремя годами ранее. А ведь тогда писалось «Двенадцать»! И годом раньше, когда загоралось мировое чудо, когда звенели все сердца всего живого в человечестве — тогда муза Анны Ахматовой, божественно спокойна и легка, писала совсем о другом: о том, что — увы! — кончились былые чудесные дни...

Теперь никто не станет слушать песен,
Предсказанные наступили дни.
Моя последняя, мир больше не чудесен,
Не разрывай мне сердца, не звени.

Нельзя от поэта требовать, чтобы он откликнулся душою на то, чего не чувствует. И не надо требовать от Анны Ахматовой откликов на мировые потрясения. Надо просто принять личную, острую, глубокую ее поэзию, вышедшую из малого круга жизни — хотя и не на широкий жизненный простор.

1922

VI. «ПРИРОДЫ РАДОСТНЫЙ ПРИЧАСТНИК»

(Поэзия Н. Клюева)

«Сосен перезвон», «Братские песни», «Лесные были», — три тоненькие книжки стихов, — вот пока и все «поэтическое проявление» Николая Клюева.

Николай Клюев — поэт «из народа», пришедший в нашу сложную «культуру» из далеких архангельских и олонецких лесов. «Культура» часто обезличивает; и вот почему так, сравнительно, много у Н. Клюева стихотворений, принадлежащих не ему, а какому-то общему безликому поэту наших дней.

Бледна, со взором, полным боли,
С овалом вдумчивым чела, —

ведь в этих строках все не свое, чужое, наносное, ведь здесь нет ни малой частицы души Николая Клюева, ведь все это только подделка под шаблон, «общее место» поэзии. И таких общих поэтических мест не мало в стихах Н. Клюева. Даже природу перестает видеть и слышать верный ее сын, когда начинает смотреть на нее из столичных поэтических салонов и кружков. Прислушайтесь к бледным и беспомощно-банальным строкам:

Холодное, как смерть, равниной бездыханной
Болото мертвое раскинулось кругом,
Пугая робкий взор безбрежностью туманной,
Зловещее в своем молчаньи ледяном...

Какое бессилие! Бездыханная равнина, мертвое болото, ледяное молчание, туманная безбрежность — ведь это шаблон, ведь все эти резиновые штампы давно истерты, давно продаются оптом и в розницу в любом магазине резиновых изделий! И каким образом мог обмолвиться этими чужими словами тот самый поэт, который, как немногие видит и слышит «сосен перезвон» в храме природы! Или вот еще строки, которые мог бы написать любой современный поэт из «модерна»:

Потянет к загадке, к туманной мечте,
Вздохнуть, улыбнуться украдкой —

Задумчиво-нежной небес высоте
И ивам, лепечущим сладко...

И таких стихов у Н. Клюева сравнительно не мало; но это только — его дань технической выучке, «культуре»... Когда он говорит:

Вспомню вечер безмятежный,
В бликах радужных балкон, —

то ему, быть может, кажется, что куда как хороши эти «блики»! Но это, повторяю, только дань его «культурному» слову; и едва он уходит прочь от столичных кружков к природе, как сразу находит яркие слова, подлинно поэтические образы. Тут уже не беспомощные «блики», тут —

У плотины, где мшистые сваи.
Нижег скатную зернь солнцепек;

не «радужные блики» видит поэт на «балконе», нет, теперь он —

Бредет зареющей опушкой,
На сучьях пляшет солнцепек;
Вон над прижухлою избушкой
Соловый хохлится дымок...

Восточная мудрость гласит: «не надо пить всей чаши, чтобы отличить пресную воду от соленой — довольно и капли». Так по одному слову можно узнать поэта — и простить ему все его «туманные мечты», «бездыханные равнины» и все пресные общие места за одни эти строки, полные поэтических образов.

И к счастью Н. Клюева — эта подлинная поэзия составляет его сущность, его душу; увидев, почувствовав ее — навсегда забываешь все «чужие» его стихи, все резиновые штампы и общие места; начинаешь ценить и любить только подлинно его стихотворения, — а их, к счастью, тоже не мало в небольшом собрании его стихов.

Целая книжка стихов его посвящена перепевам на религиозные, полу-«сектантские» темы («Братские песни»). Но не в этом сила его. Храм его — лес, и здесь, воистину, ему

В златотканые дни Сентября —
Мнится папертью бора опушка;
Сосны молятся, ладан куря...

И в храме этом не звон колоколов, а «сосен перезвон» слышит и любит он — Адам, изгнанный из рая и обретший свой храм на земном лоне:

Блаженной родины лишен,
И человеком ставший ныне,
Люблю я сосен перезвон
В лесной блуждающий пустыне.

Здесь он становится зорек, смел, силен; слова его становятся яркими, образы — четкими, насыщенными; он заставляет видеть и нас, как «у сосен сторожки вершины, пахуч и бур стволы янтарь», как «по оврагам бродит ночи тень, и слезятся жалостно и слепо огоньки прибрежных деревень», — он заставляет слышать и нас «лесных ключей и сосен звон». Здесь — подлинный его «религиозный экстаз», и какими бледными после этого являются его песни на узко-«религиозные» темы, где мы то и дело

снова встречаем мертвые слова о том, как «душа, возликовав, в бесконечность заглянула»... Он находит живые слова, лишь только входит в подлинный свой храм, где «мнится папертью бора опушка», и где «сосны молятся, ладан курия»... Вот одно из лучших его стихотворений:

Набух, оттаял лед на речке,
Стал пегим, ржаво-золотым,
В кустах затеплилися свечки,
И засинел кадилльный дым.

Березки — бледные белички,
Потупясь, выстроились в ряд.
Я голоску веснянки-птички,
Как материнской ласке, рад.

Природы радостный причастник,
На облака молюся я;
На мне иноческий подрясник
И монастырская скуфья.

Обету строгому не верен,
Ушел я в поле, к лознякам,
Чтоб поглядеть, как мир безмерен,
Как луч скользит по облакам,

Как пробудившиеся речки
Бурлят на талых валунах,
И невидимка теплит свечки
В нагих, дымящихся кустах.

«Природы радостный причастник» — вот где подлинный поэт Николай Клюев, вот место его среди других современных поэтов...

Есть еще одна область, в которой Н. Клюев является несомненным «мастером»; это — «народные песни», которыми заполнена его последняя книжка стихов «Лесные были». Девичья, Полюбовная, Свадебная, Бабья, Лесная, Досюльная, Острожная, Кабацкая, Посадская — целый ряд этих народных песен обрисовывает новую сторону таланта этого поэта, сторону, тесно связанную с основной «стихией» его творчества. Природы радостный причастник не может не быть радостным выразителем души народной, ибо душа народная — та же «природа» в ином ее проявлении. Радостная вера в народ, вера в жизнь и вера в будущее — глубочайшее ощущение этого подлинно народного поэта.

Мы — жнецы вселенской нивы,
Вечеров уборки ждем...
И хоть смерть косою тлетворной
Нам грозит из лет седых:
Он придет нерукотворный,
Век колосьев золотых.

Этим стихотворением открывается «Сосен перезвон». Гибель не страшна тому, кто так любит мир и жизнь; и недаром заключительные стихи той же книжки говорят о победе, несмотря на гибель, о торжестве и радости обреченного:

В час зловещий, в час могильный,
Об одном тебя молю:
Не смотри с тоской бессильной
На восходную зарю.

Но, верна словам завета,
Слезы робости утри,
И на проблески рассвета
Торжествующе смотри.

Не забудь за далью мрачной,
Средь волнующих забот,
Что взошел я новобранно
По заре на эшафот;

Что, осилив злое горе,
Ложью жизни не дыша,
В заревое пала море
Огнекрылая душа.

Вечную победу жизни, сквозь смерть и поражения, легче других может чувствовать поэт, который в природе видит нерукотворный храм и радостно приобщается к жизни в этом храме. Так приобщается к жизни подлинный «народный поэт», «природы радостный причастник» Николай Клюев.

1911

VII. ЖЕРТВА ВЕЧЕРНЯЯ

Читал я роман поэта Пимена Карпова — «Пламень» и думал: вот если бы перевести его на французский или немецкий язык! Какие бы горизонты открыл роман этот среднему европейцу, который до сих пор верит в русскую «развесистую клюкву» или в салат Оливье из сальных свечей! Европейец немедленно уверовал бы в ту Россию, которую рисует Пимен Карпов, этот «крестьянин-хлебороб», как он сам себя величает. *Un vrai moujik russe!* Ему ли не знать крестьянской России!

Читателя-иностранца, верящего в клюкву и свечи, ничто не удивило бы в этом романе. Он поверил бы, что сектанты-«сатанайлы» то и дело источают кровь, распинают, насилуют, топят свечи из человеческого жира, лакают кровь из одних чаш со змеями (*quel pays! quel peuple!..*). Он не удивился бы, что мужики «хлеборобы» («*kliaboroby*» — *une espèce de moujik..*) не занимаются своим хлеборобством, а только водят в лесах хороводы, поклоняются то Сущему, то Тьмяному и восклицают, топая лаптями: «вперед же, к Свободе — к Вечности!» или переговариваются друг с другом на таком диалекте: «слышишь шум сосен?.. Звон звезд?.. Шепот земли?..» Читатель-иностранец принял бы за чистую монету генерала Гедеонова, который убил мать, жену, деда, женил своего сына на своей дочери и сам же в день свадьбы изнасиловал эту свою дочь (*o! ces mœurs barbares!..*). И вообще весь, весь роман воспринял бы этот читатель, как поучительную бытовую картину жизни дикого народа русского.

Русский читатель лишен возможности отнестись к роману Пимена Карпова с такой наивной доверчивостью: пусть мы скифы, но все же человеческую кровь купно со змеями из чаш не лакаем, ритуальными убийствами не занимаемся, свечей из человеческого жира не возжигаем. Вся эта дешевка взята автором не из жизни, а из описания «черных месс», давно уже известных в Европе. И мы хорошо знаем, что «*kliaboroby*» не тем занимаются в жизни, чем заставил их заниматься в своем романе

Пимен Карпов, который всю Россию пожелал изобразить в виде бесконечного радения то хлыстов, то сатанаилов, отображенных в кривом зеркале авторской фантазии. Какая уж тут «бытовая картина»! И русский читатель старается истолковать роман как-нибудь «символически», — благо это дешево стоит. Слишком дешево: голые аллегии давно уже продаются во второсортной литературе оптом и в розницу, «за гривенник вместо рубля».

Если бы сам автор не был «крестьянин-хлебороб», то роман его сразу был бы признан типичным «декадентским» произведением литературного эпигона. Но автор, изволите видеть, — «хлебороб», и читатель с почтением останавливается: а! вот он, голос земли нашей... И вдруг — голос земли оказывается каким-то «сатанаильским» причитанием гостя из Брокена! Как тут быть? В чем тут дело?

Разгадка простая: Пимен Карпов вовсе не «крестьянин-хлебороб», а всего на всего «*klieborobe, une espèce de moujik russe*». Есть такая группа людей, навсегда загубленных русской литературой, это ее «жертвы вечерние». Недавно прошумел некий Михаил Сивачев: теперь очередь за Пименом Карповым. Это — выходцы из народных низов, наделенные жаждой литературной работы, но обделенные талантом. Иногда это графоманы, иногда добросовестные труженики с кое-каким, очень маленьким, дарованием. Они пишут стихи, драмы, рассказы, статьи, трактаты — и нигде не могут их напечатать. Подлинные таланты из народных масс всегда пробивают себе дорогу в литературе, а эти полу-даровитые, полу-бездарные труженики терпят крушение за крушением и безмерно озлобляются на всех и вся. Стоит вспомнить забытые теперь «Записки литературного Макара» Михаила Сивачева: сколько ушатов грязи вылил он на ненавистную ему «интеллигенцию», которая не умела его оценить! И Пимен Карпов тоже начал свою деятельность с книжки «Говор зорь», в которой следовал по тропинке, проторенной «Вехами», и ставил крест над всей «интеллигенцией». Интересно, что все эти Сивачевы и Карповы, сознательно или бессознательно, — все сторонники «махаевщины», социального учения тоже полузабытого теперь, но о котором, вероятно, еще вспомнят не один раз в будущем.

Пимен Карпов принадлежит скорее к «полу-даровитым», чем к «полу-бездарным» из этой группы людей. Но на несчастье свое он отравился литературным «модернизмом», стал эпигоном нашего декадентства и символизма («за гривенник вместо рубля»!), в то самое время, когда «вершины» этого декадентства уже совсем опустели. Попасть туда — заветная мечта Пимена Карпова, это ясно из всего его романа. Помните у Гете «голос из расщелины» по пути на Брокен? Это вся история Пимена Карпова:

Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
Ich steige schon dreihundert Jahr,
Und kann den Gipfel nicht erreichen.
Ich wäre gern bei meinesgleichen.

Не «drehundert», а, может быть, всего «drei Jahr» стремится Пимен Карпов попасть на модернистские «вершины», — но безуспешно. В «Пламени» он упорно подражает давно уже преодоленным приемам ремизовского «Пруда» и следовавшего за ним Андрея Белого («Серебряный Голубь»). Но как подражает! Бесвкусно, невыносимо. Ремизовское построение фразы, реминисценции из Андрея Белого — и вдруг рядом такая ходячая пошлость: «за колоннами рыдала, с нежными арфами и скрипками переплетаясь, томная виолончель; серебряная луна плыла в жемчужных тучах, голубой пел ветер»... И очень доволен собой: эх красиво сказал!..

А между тем, у Пимена Карпова могло бы быть и свое, подлинное, народное. Есть у него меткие слова, не подслушанные, не придуманные, а из глубины народной идущие, есть и переживания подлинные, не придуманные, а в глубине народной живущие. Но все это тонет в хляби дешевого декадентства, которое губит весь роман, губит автора, делает его одной из многочисленных «жертв вечерних» русской литерату-

ры. Через год-другой никто не будет помнить о «Пламени», как никто не помнит теперь о «Записках» Михаила Сивачева. Если бы они были подлинными «хлеборобами» по духу своему — как, например, Н. Клюев, — этого бы не случилось. А «*klieborobe, une espèce de moujik russe*», — этому цена совсем, совсем другая...

1913

VIII. СТИХИ О ПЛЕНЕ, О НЕНАВИСТИ И О ДЕРЗНОВЕНИИ

(Стихотворения К. Эрберга)

К. Эрберг — автор книги «Цель творчества», в ней изложено цельное мировоззрение человека, не приемлющего мир и жизнь в их данности и борющегося не только с темным ликом их, а с самим миром, с самой жизнью в их сущности. Мировоззрение это — наиболее чуждое, наиболее враждебное мне из всех возможных; но именно потому и интересно выслушать врага, — особенно когда он эти свои мысли пытается передать «магией стиха», «заражающей силой поэзии». Ибо нет большей убедительности, чем та, которая живет в художественном творчестве, ибо только в художественном творчестве «ненависть-любовь» человека проявляется в красках и образах.

Космическая поэзия К. Эрберга образна, но бескрасочна (и в этом сходство и различие ее с родственной поэзией Ю. Балтрушайтиса — красочной, но безобразной), стихи не блещут формой — и чувствуется, что сам автор довольно равнодушен к современным «хитростям пиитическим». Его «пафос» — в другом: в том взгляде на жизнь, который завладел им всецело, и который он хочет внушить всем нам «гипнозом ритма».

Взгляд этот — ненависть ко всем оковам внешнего мира и любовь ко всему, избавляющему от этих оков. Оковы же эти — весь внешний мир, ибо поэт чувствует себя пленником природы, мир для него — «звездная тюрьма». Стихи о плене — первая и главная тема поэзии К. Эрберга («Растрогать камни», «Костры» и др. стих.). В плену законов необходимости, в плену собственного тела, в плену телесной ограниченности заключен огненный дух человека, закаменевший в неволе.

...Коснея в теле-камне,
Томится огненный мой дух.
О, как зывающие немые,
Бесцветны, блеклы и серы!
Мы, — пленники Природы, — все мы
Окаменевшие костры.

Иногда поэт чувствует свою связь со всем земным, иногда он чувствует, что «все воедино жизнью слито, мы все родня здесь на земле», иногда он признается: «пленен землею я, земной», но тут же он вспоминает двусмысленность слова «пленен» — и не хочет оставаться в этом сладком земном плену:

В земной родне душе нет нужды,
Из пут земных она летит...

И хотя ему «сладко в солнечной пыли», но он тут же шлет «проклятье солнечной улыбке», проклятье природе, — «Природе-блуднице», — обезволивающей его тело и угашающей его дух. Так рождается ненависть поэта к «насилию космоса», так из стихов о плене рождаются стихи о ненависти («В пыли», «Судьба», «Знаю», и др.).

Ненависть эта, по мнению поэта, «великая», — а значит соприкасающаяся с великой любовью. Ненавидит поэт «иго мира», ненавидит «Природу-блудницу», ненавидит оковы ограниченности — и ждет, что Ненависть-Любовь явится спасительницей:

Светлую Ненависть я призываю;
Ненависть мир подожжет
И переплавит. К вольному раю
Ненависть та, без конца и без краю,
Та небывалая Ненависть — знаю! —
Нас приведет...

В этом — исход. Исход, конечно, только словесный, ибо ни в каком конкретном образе не может поэт выразить эту свою веру. Он знает только одно, — он знает, что

Сила в крайности дерзаний,
В ярком свете, в черной мгле, —

и стихи его о ненависти неизбежно соединяются со стихами о дерзновении («Сила», «Баркас», «Полет» и др.). В этих трех взаимно-связанных темах — все содержание его поэзии. Дерзновение искусства — освобождает человека от уз закона необходимости (в этом — «цель творчества»); дерзновение человеческой воли всякий раз, хотя бы на краткое мгновение, освобождает человека из его оков; всечеловеческое дерзновение должно освободить человечество из плена Природы, должно привести его «к вольному раю»; у человеческого духа-Льва должны вырасти крылья, чтобы мог он сразиться с небесным Орлом на горней высоте... Но не характерно-ли, что сам поэт не верит в победу Льва — в победу своей веры, а пророчит ему неизбежную и вечную покорность (см. стихотворение «Виденье»). А если так, то путем какого же дерзновения ненависть-любовь может спасти поэта из вечного плена? Остается только один путь последнего дерзновения — путь отчаяния, и поэт хочет верить, что этот путь приведет его к вольному раю: стоит только опрокинуть баркас жизни...

Какая радостная жуть —
Взлететь на край волны,
Помедлить миг и соскользнуть
В объятия глубины.

И вновь взлетать, и падать вновь,
И ждать, и ждать: вот, вот —
Святая Ненависть-Любовь
В свой рай тебя возьмет.

О, радость вызова судьбе!
О, сладкая тоска!
О, сердце! В этот миг тебе
И ширь морей узка!

Ты здесь, ты близок, синий рай!
Я буду твой сейчас:
Лишь помоги мне невзначай
Перевернуть баркас.

Лучшие и наиболее искренние стихотворения К. Эрберга написаны на эту тему о последнем дерзновении («Баркас», «Полет», «Ностальгия»). Но не в этом ли и приговор всему его мировоззрению? Пусть поэт говорит:

Да свершится жертвенное дело
Окровавленных колес земных,
Чтобы я, земное кинув тело,
Дерзновенно Родины достиг!

Но что, если, погибнув под колесами телеги жизни, поэт достигнет не Родины, а чего-нибудь совсем другого... — хотя бы, например, чистого небытия? Что тогда? На эту тему много ядовитых слов сказал в свое время Ренан... И приговором всякому человеческому мировоззрению являются безнадежные слова из «Ностальгии»:

Ничего мне, ничего не надо...
Я мертвец — душа моя пуста.

Если такие слова говоришь себе в середине жизненного пути, то иной раз бывают благословенны они, ибо эта душевная смерть часто приводит к радостному воскресению. Но если приходишь к ним в конце пути, то это — приговор над пройденной дорогой.

С поэтом — не спорят: но поэзию его или принимают или не принимают. Поэзия К. Эрберга мне враждебна, но все-же я ее принимаю — с одним только маленьким условием: вкладывая в слова о плене, о ненависти, о дерзновении совсем, совсем иное содержание...

1914

IX. САЛОННОЕ (Поэзия М. Кузмина)

Лев Толстой очень любил играть в шахматы — и играл довольно скверно; Бородин считал свое композиторство — «забавой», а свою профессию по кафедре химии — «делом». Но ведь мы и не судим «Анну Каренину» — по плохо разыгранному Толстым гамбиту Алгайера, «Князя Игоря» — по исследованиям его автора над бромокислотами.

Поэзию Михаила Кузмина нельзя, конечно, судить по его музыкальным творениям. Но все-таки между ними есть несомненная связь, взаимное отражение. Дилетантское композиторство этого поэта очень характерно: за что он ни возьмется — всему придает оттенок салонного, жеманного, будуарного *fine fleur'a*. Трагический «Балаганчик» Александра Блока сопровождается салонно-безделушечными мотивчиками — пошлостью, точно на заказ для «Нувелиста»; жуткий адский хоровод в «Бесовском Действе» Алексея Ремизова иллюстрируется такими же жеманными побрякушками; «Маскарад» Лермонтова — и ему уготована та же судьба. А вот стилизованные под клавесин XVIII-го века водевильчики и «куранты» могут выходить у Михаила Кузмина очень мило, — его салонного таланта на это как раз хватает. И в этом — связь между его композиторством и поэзией. Плохой композитор, хороший поэт — в этом разница, салонная музыка, салонная поэзия — в этом связь и сходство.

К слову сказать: здесь идет речь не о тех салонах, где и доньше, вероятно, считают первым поэтом — Апухтина, как поэта «нашего круга». Эти круги — вне литературы. Нет, речь идет о салоне XVIII-го века, воскрешенном к жизни стилизационным мастерством наших дней. Болезнь «стилизионности» была одно время присуща целой полосе русской литературы очень и очень недавнего прошлого. Ауслендеры, бесчисленные, талантливые и бесталаные, появились уже при вырождении этой бо-

лезни; но мог же Александр Бенуа в самом начале XX-го века, в самом конце XIX-го, провозгласить завершающим и замечательнейшим русским художником — К. Сомова, за его милые и искусные боскеты, фейерверки, фарфоры, за жантность и манерность quasi-XVIII века! И это тогда, когда в расцвете сил был Врубель... К. Сомов — прекрасный художник, и он доказал это, освободившись вскоре от эпидемической болезни стилизаторства. В области поэзии безуспешно хотел бы сделать это Михаил Кузмин. Но «салонность» его — повидимому не та временная болезнь, которой отдал дань Сомов.

И «стилизация», и «салонность» имеют, конечно, полное право на существование. Но, господа читатели, умеете же различать «перспективу» и «пропорции»! Странное, право, дело: ведь умеем же мы понимать разницу в величинах композиторов — ну, скажем, чтобы взять второстепенных, Прокофьева или Стравинского, с одной стороны, и того же Михаила Кузмина — с другой... Все засмеются, услышав такое сочетание имен, произнесенное одним духом. А вот — Андрей Белый, Александр Блок, Михаил Кузмин... и ничего: почти все сохраняют полную серьезность при таком не менее диком сочетании! Правда, Михаил Кузмин композитор и Михаил Кузмин поэт — величины совсем разного размера; но ведь и талантливые Стравинский и Прокофьев — совсем не то в музыке, что А. Блок или А. Белый в литературе. «Роза и Крест», «Петербург» — Скрябин, Врубель, вот кто только мог бы идти тут в сравнение.

Скрябин, Врубель — и «Куранты Любви» Михаила Кузмина: явления одного и того же времени... Но — «сколь близко по времени, столь далеко по расстоянию»! «Роза и Крест», «Петербург» — и «Глиняные голубки» Михаила Кузмина: литературные явления 1913—1914 годов. А расстояние — еще дальше, чем в первом случае.

«Глиняные голубки» — книга стихов Михаила Кузмина; в ней он хочет стать на новую дорогу, разорвать с былой салонностью и манерностью, по новому войти в жизнь... Легко сказка сказывается, трудно дело делается. Легко, конечно, провозгласить:

Довольно таять! мы не бабы
И не эстеты, чорт возьми!..
Цвету, как в пору только розе,
Пою бесцельно, словно чиж,
И ни в какой манерной позе
Теперь меня не уличишь...

Неужели? Да вот вам одна, на первый раз, — та самая, которая проявляется в этих же строчках... Ибо на следующей же странице опять — «вы, молчаливо-нежное дитя, лениво грезите о Дориане, и на лице, как на сквозном экране, мечты капризные скользят, летя»... Тут же «вдалеке играют Берлиоза (отчего не Рамо?) и слышен запах старого саше»... И если «В дороге» поэт хотел бы «запеть во все горло мальчишескую песнь любви», то эта манерная поза скоро сменяется более обычной: дорога приводит к тому же «Возвращению дэнди», к прежним «Бисерным кошелькам», к стилизованным письмам «нежной КоLETTE» и к откровенному исповеданию веры:

Ведь этот мир — балет, балет!..
Танцуйте, милые, играйте
Шутливый и любовный сон,
И занавес не опускайте,
Пока не гаснет лампочка...

И ни в какой манерной позе теперь его не уличишь: ибо какая же это поза? это его сфера, его воздух, его жизнь. И все это — премило, преталантливо, настоящая

поэзия. Тема ее — любовь: не та, с большой буквы, о которой молитвенно говорит автор «Стихов о Прекрасной Даме», не Афродита Небесная, а маленькая, даже не столько земная, сколько комнатная Афродита Салонная. Но при этом — подлинная поэзия, тонкая, пряная, хоть и жантильная, хоть и жеманная. Почему бы и такой не иметь права на существование? Но только — *toute proportion gardée*, конечно. Михаил Кузмин с его «Глиняными голубками», Александр Блок с его «Розой и Крестом» — «литература», так же, как Рамо и Бетховен — «музыка»; но, почтенная госпожа Публика, пора научиться выговаривать эти имена, хотя бы с немногого, для начала, разной интонацией...

1914

Х. ПОЭТЫ И РЕВОЛЮЦИЯ

1

Отчего это так случилось: в дни революции стали громко звучать только голоса народных поэтов? И притом «народных» в смысле не только широком, но и узком: Клюев, Есенин, Орешин — поэты народные не только по духу, но и по происхождению, недавно пришедшие в город с трех разных сторон крестьянской великой России: с Поморья, с Поволжья и «с рязанских полей коловратовых». Так вот: почему, спрашиваю я, только их голос громко прозвучал в «грохоте громов» великой революции, которую так усердно стараются сделать малой все мещане от обывательщины и от социализма?

Клюев — первый народный поэт наш, первый, открывающий нам подлинны глубины духа народного. До него, за три четверти века, Кольцов вскрыл лишь одну черту этой глубинности, открыл перед нами народную поэзию земледельческого быта, Никитин, более бледный, Суриков, Дрожжин, совсем уже поэтически беспомощные — вот и все наши народные поэты. Клюев среди них и после них — подлинно первый народный поэт; в более слабых первых своих сборниках и во все более и более сильных последних — он вскрывает перед нами не только удивительную глубинную поэзию крестьянского обихода (например, в «Избяных песнях»), но и тайную мистику внутренних народных переживаний («Братские песни», «Мирские думы», «Новый псалом»). И если не он, то кто же мог откликнуться из глубины народа на грохоты громов и войны и революции?

На войну он откликнулся почти никем непонятым «Беседным наигрышем», в котором так удивительно вскрыл стародавнюю народную правду об исконной борьбе «земли» с «железом». Ряд не менее глубоких стихотворений на ту же тему в «Мирских думах» (а также и в круте стихов «Земля и железо» в первом сборнике «Скифы») — были единственным подлинным дуновением поэзии среди бесчисленных виршей о войне, надуманно вымученных даже знаменитейшими нашими поэтами, за исключением двух-трех.

И на революцию отозвался он хоть немногими, но глубокими и подлинными строками. «Песнь Солнца» по глубине захвата далеко превосходит все написанное до сих пор о русской революции. Ибо революция для Клюева, народно-глубинного поэта — не внешнее только явление; он переживает ее изнутри, как поэт народный; за революцией политической, за революцией социальной он предчувствует и провидит революцию духовную. И, стремясь к последним достижениям, он зовет «на бой» за первые приближения.

Есенин — много моложе Клюева, пути его еще впереди; но почти все, сказанное здесь о поэзии революции, можно повторить и о нем, о его поэтическом творчестве. На войну он отозвался «Марфой Посадницей» — первой революционной поэмой о

внутренней силе народной, написанной еще в те дни (сентября 1914 года), когда почти все наши большие поэты — исключений мало! — восторженно воспевали внешнюю силу государственную. И целый круг поэм («Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь») явились в дни революции единственным подлинным проявлением народного духа в поэзии — ибо и этот поэт чувствует и принимает революцию изнутри, а не извне. Пути его, повторяю, еще впереди: но и в дни революции стоял он впереди других, более знаменитых, но имевших меньше права на поэтическое слово. Ибо право это — не берется талантом, а дается подлинным внутренним чувством поэта.

Орешин — давно уже пробовал свои силы (в «Заветах» 1913 года), но только с революцией силы эти окрепли; он написал длинный ряд «революционных» стихотворений (напечатаны в петербургских «эс-эровских» газетах). И он подлинный народный поэт, но, сравнительно с предыдущими — безмерно менее сложный по формам поэтического творчества. Клюев не только «народный поэт», но и бессознательный утонченнейший техник: Есенин в позднейших своих вещах идет по этому же пути обогащения формы. Форма же эта всегда является отражением и проявлением сущности духа. Клюев — Поморье, Орешин — Поволжье, с его бурным революционным вихрем, не проникающим однако в глубь явления. Если у Клюева революция духовная, социальная, политическая сплетены в один космический вихрь, если у Есенина глубоко и исконно переплетены в вихре революция духовная и политическая, то Орешин захвачен лишь одной стороной этого вихря — революцией социальной. Но в этом круге вихря переживания его искренни, переживания его подлинны, и настолько же искренно и подлинно его поэтическое творчество. Вот почему о революции имеет право слагать свои простые песни он — и не имеют этого права неизмеримо более знаменитые поэты, революционные стихосложения которых о «Земле и Воле» читаешь порою с тем же стыдом, с каким раньше читал их же воинственные версификации.

Подлинность переживания — вот то малое (и великое), что дало силу голосам народных поэтов в дни революции. И знаменательно то, что почти все «городские поэты» так же постыдно провалились на революции, как и на войне. Кто, кроме народных поэтов, сказал о войне сильное слово, которое хоть немного запомнится? Не Бальмонт, не Брюсов, не Сологуб, а разве только (в поэме «Война и Мир») единственный небездарный футурист, Маяковский, ломовой извозчик поэзии. Еще два-три подлинных больших поэта наших — молчали; их слова — впереди; быть может еще не скоро, через годы, подлинные переживания их воплотятся в звук и слово. Так о войне; так и о революции. Кто о ней сказал в поэзии подлинное слово, кроме народных поэтов?

И, повторяю — знаменательно, что лишь у них оказалась подлинность поэтических переживаний в дни великой революции. Их устами народ из глубины России откликнулся на «грохот громов». Отчего же были в эту минуту закрыты уста больших наших городских поэтов, а если и были открыты, то непереносно фальшивили? Не потому ли, что устами этими откликался не великий народ, а мелкодушный мещанин, Обыватель?

2

Мы издавна знаем: поэту — нет отзвука, он — глас вопиющего в пустыне, святое святых его — смешно и никчемно для «толпы», и часто над ним «ругается слепой и буйный век». Сам же он, поэт, откликается «на всякий звук», он внемлет и «грохоту громов» войны и мирной «весне девы за холмом», он идет дорогою свободной, куда влечет его свободный ум... Относится это, конечно, лишь, к «великому» поэту. Но ведь всякий подлинный поэт — всегда поэт великий, хотя бы в узкой области своего дарования.

Все это так, но надо договорить до конца и вторую половину «истины о поэте»: часто самые великие из них бывают не только в жизни, но и в своей поэзии, мало-

душно погружены «в заботы суетного света»; часто поэт и в жизни и в поэзии — ничтожней всей «меж детей ничтожных мира»; часто при «грохоте громов» он именно в поэзии первый «к ногам народного кумира» клонит свою голову...

Пришла война — кто первый склонил голову к ногам кумира войны? Пришла революция — кто первый пред нею преклонился? Придет «контр-революция» — кто первый «петушком, петушком» побежит за ее дрожками, на которых поедут Городничий и Хлестаков под охраною Держиморды? Все он же, подлинный поэт, великий в малом, малый в великом. Великие в великом — не преклонятся, не пойдут; но много-ли их?

Слишком чуток поэт и не может не откликаться «на каждый звук»; часто слишком слаб он, и сила стихии его увлекает; в силе видит он красоту — и сила красоты его покоряет. Война, высшее проявление государственной силы, заставляет его слагать ей гимны; революция, высшее проявление силы народной, покоряет его своей властью. Многие ли поэты и художники сумели не склонить своей головы перед мировой войной наших дней? Многие ли из них устояли против вихря духовно чуждой им революции?

Ибо надо признать откровенно: громадному большинству наших поэтов стихия революции чужда и враждебна. Демократия для них — «толпа», исконный их враг; бурный и тяжёлый путь революции слишком труден для них, слишком непосилен; испытания в грозе и буре революции не мог выдержать почти ни один из них. Я знаю, есть исключения; но, еще раз, — много ли их?

Я знаю еще и другое: все поэты считают себя подлинными революционерами духа; для них всякая внешняя революция слишком «мелка», слишком материальна; они смотрят «глубже», они видят дальше, они не удовлетворяются малым. Опять спрошу: многие ли из поэтов имеют право на такое оправдание? Ибо для громадного большинства — доля правды здесь покрыта густым слоем либо самообмана либо лицемерия.

В первые дни революции все поэты и художники стали вдруг революционерами. Тягостное это было зрелище и постыдное. Ибо слишком хорошо чувствовалось, что лишь немногие и немногие из них имели на это право. Перьев еще не иступили, которыми писали они дифирамбы войне, еще голоса и восторженного выражения лица не изменили, с которыми славословили мировую бойню — и сразу запели гимны революции, хвалу красному Интернационалу, славословие народу...

А где же были они, когда этот же народ преступно и бессмысленно обрекался на гибель в течение трех лет? Во всей Европе нашелся только один, хотя и второстепенный, но подлинный художник слова, не приявший братского самоистребления народов. Это был Ромен Роллан, возросший на русской закваске толстовства. Прибавьте к нему двух-трех англичан, немцев и итальянцев — и итог будет почти полон. Два-три русских поэта — подлинных, больших поэта — хранили упорное молчание, тем более красноречивое, чем больше дифирамбов раздавалось вокруг.

И они же хранят молчание теперь, во время революции; они чувствуют, они знают, что если не могли они воспеть войну за сотни верст от окопов и смерти, то еще труднее, еще непереноснее — быть Тиртеями тыла революции, славить или поносить революцию, будучи лишь безвольными зрителями ее. Ах, много, слишком много у нас тыловых Тиртеев и войны, и революции; но отрадно знать, что хоть несколько подлинных художников молчат в эти минуты стадного «тылового» поэтического творчества.

И как раз эти художники впоследствии первые будут иметь право говорить и о войне, и о революции. Ибо глубоко переживают и собирают они в своем молчании те чувства, которые тыловые поэты спешно расточают в легковесных словах.

А все остальные? Остальные — Тиртеи войны, «умеренной» революции и всего того, что приемлет Обыватель, мировой мещанин. Это он говорит устами даже больших наших поэтов, столь духовно малых в своем поэтическом величии. И отрад-

но знать, что устами подлинных народных поэтов говорит глубинная сила земли, которой в будущем вечная уготована победа.

1917

XI. ИЗЫСКАННЫЙ ЖИРАФ

Н. Гумилев — верный рыцарь и палладин «чистого искусства». В наше безбумажное время так приятно взять в руки книжку, напечатанную тонким шрифтом на бумаге чуть ли не «слоновой»: «Мик», африканская поэма. Слоновая бумага, к тому же, вполне гармонирует с содержанием африканской поэмы: на страницах ее то и дело проходят перед нами слоны, носороги, бегемоты, павианы и прочие исконные обитатели стилизованных лесов Африки. Стилем средним между лермонтовским «Мцыри» и бушевским «Максом и Морицем» автор живописует, как

Неслись из дальней стороны
Освирепелые слоны;
Открыв травой набитый рот,
Скакал, как лошадь, бегемот,
И зверь, чудовищный на взгляд,
С кошачьей мордой, а рогат....

Здесь чувствуется, конечно, не только лермонтовский захват, но и самобытное творчество: там — «пустыни вечный гость, могучий барс», здесь — рогатая кошка. Не потому ли, кроме «Мцыри», здесь вспоминаются и классические строки из «Детского зверинца в 48 картинках»:

Есть зверей рогатых много,
И в пустыне, и в лесу;
Но из всех — у носорога
Одного рог на носу.

А когда два героя поэмы, мальчики Мик и Луи, негритенок и француз, бегут в пустыню (точь в точь, как Мцыри!) и испытывают ряд приключений в африканских лесах, предводимые павианом, то радостно приветствуешь старых детских знакомых, вспоминая рассказ о приключениях и шалостях —

Wie zum Beispiel hier von diesen,
Welche Max und Moritz hiessen.

Конечно, замысел автора отнюдь не юмористический, а самый что ни на есть «романтический»: мальчик Луи охвачен неудержимым стремлением за пределы предельного; сделавшись царем павианов, он не удовлетворяется этим высоким достижением, он желает стать царем леопардов, а, быть может, и рогатых кошек — и погибает, оплакиваемый Миком:

«Зачем, зачем, когда ты пал,
Ты павиана не позвал?..»
Завыл печальный павиан,
Завыла стая обезьян...

Так услаждает нас автор чистым и глубоким искусством, не запачканным повседневностью и современностью: поэма являет собою пример и образец того искусства

(чистейшей воды), которому должен верно служить поэт, поклоняясь вечному, а не временному, что бы не творилось вокруг. Старый мир рушится, новый рождается в муках десятилетий; А. Блок, Андрей Белый, Клюев, Есенин откликаются потрясенной душой на глухие подземные раскаты, — какое падение! какая профанация искусства! И утешительно видеть пример верности и искусству, и себе: в годы мировой бури поэт твердою рукою живописует нам, как Дух Лесов сидит «верхом на огненном слоне» и предается невинному развлечению:

То благосклонен, то суров,
За хвост он треплет рыжих львов.

Обидно было бы за поэта, если бы эти образы чистого искусства таили в себе иносказание, если бы «огненный слон» вдруг оказался, например, символом революции, а «рыжие львы» — политическими партиями. Но мы можем быть спокойны: прошлое Н. Гумилева является ручательством за его литературное настоящее и будущее. Десятилетием раньше, в годы первой русской революции, этот начинавший тогда поэт, верный сладостной мечте, рассказывал в книжке стихов «Романтические цветы» все о том же, о том, как

Далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Этот «изысканный жираф» — поистине символичен, он просовывает шею из-за каждой страницы стихов Н. Гумилева. Мы можем быть спокойны: искусство стоит на высоте. Пусть мировые катастрофы потрясают человечество, пусть земля рушится от подземных ударов: по садам российской словесности разгуливают павианы, рогатые кошки, и, вытянув длинную шею, размеренным шагом «изысканный бродит жираф».

1918

ХII. «ТРИ БОГАТЫРЯ»

1

Золотой век новой русской поэзии подходит к концу; мы теперь вступаем в «барокко» века серебряного. Середина золотого — девятисотые годы; ряд мощных и острых дарований, яркие личности, глубокие верования: изощренная, но не самодовлеющая техника. И теперь еще «старшие богатыри» с нами — ушел один Блок; этот «один» был целой эпохой. Правда, иные из старших уже впали в литературное детство, иные заживо «поэтически» умерли; но в оставшихся — подлинные вершины русской поэзии и в наши дни.

«В десятых» годах стала понемногу появляться талантливая молодежь, овладевшая изощренной техникой и еще более заострившая ее. Много интересных талантов — и ни одного проблеска гениальности; великолепные формальные достижения — и часто ничего за душой. Начался серебряный век поэзии. Футуризм был здоровым протестом против этого серебра, к тому же часто и «аплике». Но больших талантов — за исключением двух — футуризм в поэзии не дал, начала нового золотого века не положил. Теперь, говорю я, мы в истоках века серебряного, в конце золотого.

И это — не в суд и не во осуждение; просто таков факт. К тому же — молодежь появляется преталантливая, жаловаться на оскудение нельзя. А что за душой часто ничего нет — так и то сказать: зачем «душа», если есть острые ассонансы?

Но сейчас я собираюсь как раз говорить о «душе», а не об ассонансах, о золотом веке, а не о серебряном. Только что прочел я и прослушал три новых больших поэмы «старших богатырей» — и весь под впечатлением радостного чувства приобщения к ключам подлинного, неумирающего искусства. Подлинного и большого, всеоружие техники соединяющего с глубокими внутренними достижениями.

2

Первая радость — поистине нечаянная: поэма Влад. Гиппиуса «Лик человеческий». Вот уж подлинно: сидел человек сиднем (так казалось) тридцать лет и три года (как в былинах сказывается не только про Илью, но и про Добрыню Никитича) — и вдруг написал громадную эпическую поэму «песен в двадцать пять», современнойшую, напряженную, захватывающую.

Что знает о поэте Влад. Гиппиусе «широкая читающая публика»? Писал он много, печатал мало — и то под разными псевдонимами (Вл. Бестужев и др.); вместе с Александром Добролюбовым — родоначальник декадентства, вскоре осознавший себя твердо на враждебных декадентству путях символизма. С 1893 года написано им восемь книг стихов — и сведениями этими не мешает поделиться не только с «широкой публикой», но и со специалистами.

Восемь этих книг составляют трилогию. Первая часть — «Скиталец по земле», в двух томах. Том первый — «Отречение», стихи 1893—1896 гг., напечатаны (не полностью) тогда же под заглавием «Песни». Том второй, тоже напечатанный, «Возвращение», стихи 1896—1906 гг. Вторая часть трилогии — «На семи путях»; из четырех томов этой части напечатан только первый — «Ночь в звездах», стихи 1907—1912 гг.; не появлялись в печати три остальных тома — «Затмение звезд» (1912—1913 гг.), «Звезды днем» (1913—1914 гг.), «Радуга в ночи» (1912—1918 гг.). Третья часть трилогии — «Инок», в двух томах: напечатано «Томление духа» (1912—1916 гг.) и осталось в рукописи «Всенощное бдение» (1917—1920 гг.).

Нарочно привожу этот сухой формуляр, чтобы видно было, что не сиднем сидел поэт свои тридцать лет (с 1893 года!); но именно от него, поэта остро лирического, никто не ждал осуществления эпической поэмы — и какого размаха! Правда, все поэты молча таят в себе пушкинское:

...Тогда-то я начну писать
Поэму песен в двадцать пять...

Но каюсь: с недоверием подходили мы, слушавшие, к этой неожиданной громадной эпической поэме, с ее певуче-старомодным пятистопным ямбом и шестистрочными строфами... И после первой же песни почувствовали силу и размах, глубину и свободу. О всеоружии техники не говорю: свободные рифмы (намеренно перебиваемые простейшими, глагольными), остро ломающийся размер (иногда хорейский среди ямба), прихотливо играющая цезура — обо всем этом подробно расскажут когда-нибудь специалисты формального метода. Но внешняя сила соответствует здесь силе внутренней, о которой «формалистам» судить не дано.

Поэма — широкого размаха; автобиографическая линия ее — только внешний прием. И если вся третья песня посвящена обрисовке «друга» — Александра Добролюбова, то сущность ее глубже: огненное крещение в символизм. Четвертая песня, посвященная деревне, в сущности говорит о России. Дальше — глубже и шире: автобиографическая нить к седьмой-восьмой песне переходит в общечеловеческую, личная в историческую: чорт по Европе гуляет — от эпохи Крестовых походов и до последнего рубежа новой истории. В следующих песнях философия истории переходит в философию религии — в действительную борьбу с аскетическим, монашеским взятием христианства. В действительную борьбу — ибо вся жизнь для поэта есть «подвиг страстный» — недаром таково заглавие одной части поэмы.

Элическая, философская, символическая поэма — ее не хватало в истории нашего символизма. Огненное «Возмездие» Блока — осталось незавершенным; «Младенчество» Вяч. Иванова едва начато; из задуманных «Трех свиданий» Андреем Белым написано пока лишь «Первое свидание». И законченная, цельная «поэма песен в двадцать пять» Влад. Гиппиуса заполняет свободное место, а самого его, мало кому известного лирического поэта, ставит в первые ряды старших поэтов символизма.

О поэме этой будут, конечно, еще написаны не строки, но страницы; я же в этих строках хотел только поделиться «нечаянной радостью» с теми, для кого появление нового большого явления в искусстве — подлинная радость.

3

Теперь несколько строк, о другой радости — уже не нечаянной: о новой небольшой поэме Н. Клюева «Четвертый Рим». Неожиданного в ней нет ничего для знакомых с последними годами творчества этого поэта, с теми его стихами, которые собраны в книге «Львиный хлеб»; сознавший свою силу Илья Муромец размахивается в последних своих стихах и бьет, как в былинах, «по чем попадя». Впрочем, Илья по силе (сила — громадная!), он скорее Алеша Попович по хитрости: раньше пробовал рядиться он «в платье варяжское», да скоро увидел, что сила его — в своем, исконном, и не без лукавства сильно ударил по этой струне своего творчества. И силу свою — осознал:

Зырянин с душой нумидийской —
Я родной, мужицкий поэт...

«Я — Кит Напевов, у небосклона моря играют моим хвостом»... Силу свою он осознал, он знает, в чем и где она; взяв эпиграфом строки Сергея Есенина: «А теперь хожу в цилиндре и в лаковых башмаках», он обрушивается на эти символические башмаки и цилиндр... Нет, не лаковые башмаки в пору ему, говорящему о себе: «Это я плясал перед царским тронem в крылатой поддевке и злых сапогах»... И не хочет он «прикрывать цилиндром лесного чорта рога»...

Не хочу быть знаменитым поэтом
В цилиндре и лаковых башмаках!
Предстану миру в песню одетым
С медвежьим солнцем в зрачках...

И песня эта — для него сила, действенная; не Сталь победит мир (нет — «...сядет Ворон на череп Стали!»), а духовный взрыв приведет к «Четвертому Риму»; в силу «стальных машин, где дышит интеграл», не верит «мужицкий поэт» так же, как не верил в нее и поэт национальный. Но победа — будет, и духовным предтечей ее осознает себя поэт. «И сойду я с певчей кобылы, кунак в предвечном ауле»...

Самонадеян захват поэмы; но Клюев — имеет право на самонадеянность: силач! Техникой стиха его недаром восторгался Андрей Белый; но недаром он и боялся того духа, который сквозит за «жемчугами Востока» стихов Клюева. «Христос ваш маленечко плотян» — говорили немоляки о Христе петербургского религиозно-философского общества; что сказали бы они о Христе Клюева! Это подлинно «плотяный» Христос, хлыстовский Христос; и недаром торжественной песнью плоти является вся первая часть «Четвертого Рима»...

Но это — тема особая и большая; ее можно только поставить и когда-нибудь к ней подойдут вплотную при изучении творчества Клюева. А пока — перехожу к третьей «радости», к драматической поэме С. Есенина «Пугачев».

4

Сергей Есенин — для меня последний большой поэт, появившийся на рубеже золотого и серебряного века нашей поэзии. Одно время он шел рядом с Клюевым, потом оторвался, попал в «имажинизм»... Но неужели Клюев верит в «имажинизм» Есенина, в его цилиндр и лаковые башмаки? «И хотелось бы сапожки вздеть Алешеньке, да на ём сапожки разлезаются»... И какой тут цилиндр? — скорее уж былинная «шапка в девяносто пуд», которую легко носит подлинный богатырь. Ритмически легкие революционные его поэмы 1917—1918 годов, намеренно тяжеловесный «Пугачев» 1921 года — вот уже не лаковая поэзия! «Не будет лаковым Клюев!» — не будет лаковым и Есенин, хотя пути его резко разошлись с клюевскими. В пути Клюева не верит теперь Есенин, не верит в мужицкий избяной рай с солодыгой и «ржаным Синаем»:

Тебе о солнце не пропеть,
В окошко не увидать рая;
Так мельница, крылом махая,
С земли не может улететь...

И хорошо, что Есенин ушел на свои еще не вскрытые до конца пути — довольно одного Клюева. А лаковые башмаки — вздор, обман: «на ём сапожки разлезаются»...

«Пугачев» Есенина — сильная, крепкая вещь; драматическая поэма — но, конечно, не историческая. В разбойных героев середины XVIII века вложены чувства, мысли, слова «имажиниста» нашего времени, который сам о себе говорит: «такой разбойный — я»... Эта модернизация, эта стилизация — прямая противоположность приему бесчисленных ауслендеров: у них современность жеманится под историчность, здесь же историческое переносится в современность. «Пугачев» Есенина — наш современник, и со всеми своими историческими соратниками живет он в наши дни, среди нас и в нас.

Есенин очень молод, но уже дал многое и обещает еще многое. «Имажинизм» — вздор, мертвый груз, путы на ногах; они нужны разным Шершеневичам, — «Лошадь, как лошадь» все равно не «певчая кобыла» Клюева, а престарелая кляча, помесь символизма с футуризмом; «имажинизм», как допинг, дает ей подобие жизни. Есенин — особая статья; в его понимании — отцом «имажинизма» был, быть может, Гоголь... Знаю одно: перед нами большой, не заверченный, подлинный поэт; путь его — в начале, и ему предстоят еще многие творческие подвиги.

5

Вл. Гиппиус, Клюев, Есенин — разные поколения, разные направления. Глубокий символизм, легковесный имажинизм — разве дело в названиях и в теориях творчества? Теория только *post factum* помогает расценить то подлинное золото творчества, которое дарят нам большие мастера. Без внешнего мастерства нет искусства. «Киркою рудокопный гном согласных хрусты рушит в томы»... Но за «гранным треском инструментаций», за «хрустом согласных» во всех этих трех поэмах большого мастерства — «святой огонь взвивает блеск», освещая и освящая собою все внешнее — «стилистический прием, языковые идиомы»... Золотой век поэзии всегда освещается этим «святым огнем»; в серебряном — он заменяется искусным, но мертвым фейерверком. В современной русской поэзии уже много таких фейерверков: но так радостно убедиться, что еще ярко горит в ней и «святой огонь» подлинного творчества.

„Мистерия“ или „Буфф“?

(О футуризме)

I. «Слово-звук и слово-смысл»

«Футуризм»...

Одно из двух: или за ним стоит некая внутренняя правда — и тогда о нем можно говорить и должно говорить; или за ним — пустое место, и тогда надо, обнаружив его, пройти мимо. Многообразные культурные «дыромолы» не согласятся с этим, — на то их добрая воля.

За футуризмом есть правда внешняя и внутренняя, осознанная им и не осознанная. О последней — потом; сперва лишь несколько слов о первой. А когда мы пройдем и через ту, и через другую — сам собою разрешится вопрос о том, в чем внутренняя сущность футуризма.

Почему слово всегда должно иметь смысл?

Вот первый вопрос, сознательно поставленный футуризмом при своем истоке, так рассердивший одних, так рассмешивший других. Действительно, какая бессмыслица! Уж не превратится ли нам в наших праотцев каменного века или в грудных младенцев («онтогенезис есть филогенезис»), которым такое физиологическое наслаждение доставляло и доставляет повторение отдельных слогов, отдельных звуков. «Дыр, буд, щур» — благодарю покорно!

Негодование справедливое — и вполне невежественное. Ибо если с этими серьезными лодьями говорить по серьезному, то неужели же они, ссылающиеся на Геккеля, забудут не менее обобщающую триаду Гегеля? От первоначальной упрощенности через усложненность к новой сложнейшей простоте — разве никогда не слышали они об этом пути развития и мира, и человека, и языка? Какие сложнейшие приставки, суффиксы, определяющие члены, падежные окончания, глагольные формы получают мировые языки после первоначальной элементарности, и как снова отбрасываются все эти богатые и нужные ненужности хотя бы в английском языке, простейшем в своей сложности.

Но оставим в покое и дикарей, и англичан, возьмем просто язык и спросим: как же не видеть неизбежного пути развития слова от простого звука через сложнейший смысл к усложненнейшему в своей простоте звуко-смыслу? Слово было «физиологией», слово стало «логикой», слово становится «эстетикой» — и футуризм заговорил «о новой грядущей красоте самоценного, самовитого Слова»: в этом была и остается его внешняя, так осмеивавшаяся правда.

Красота слова, как красота звука — такое-ли однако новое ощущение? Кто-же не испытывал этого чувства, слушая стихи на незнакомом языке? Но разве поэзия — тот играющий на курантах Усмиритель (из «Кота в сапогах» Тика), который возбуждает восторг всякой пошлостью, лишь бы слушающие отбивали такт?.. Дело не в ритме, дело не в рифме, но в самом слове, в самом звуке. Красота или безобразие самого звука пленяют — и оттого иногда живут века и тысячелетия. Недаром Гауптман в «Потонувшем Колоколе» вспомнил о колючем крике аристофановских «Лягушек»: «брекекекс коакс-коакс»... И если припомнился Аристофан, то уж не футуризм ли и его знаменитый птичий язык:

έποποποποποποποί
ίω ίω ίτω ίτω ίτω ίτω
τιο тιο тιο тιο тιο тιο тιο
τοροτοροτοροτοροτιξ.

κικκαβαυ каккаβαυ.
τοροτοροτοροτορολιλιλιξ... („Ορνιθες“, 227)

Чем же этот птичий язык хуже «заумного языка» футуристов?

Не стоит слишком долго останавливаться на этом — на внешней правде футуризма, на признании художественной самоценности слова-звука. Прежде смеялись и негодовали, теперь недоумевают, потом поймут. Поймут, что можно говорить о красоте самого звука слова, что голос человеческий по меньшей мере равноправен и с флейтой, и со скрипкой... и с турецким барабаном, только безмерно богаче всех их вместе взятых. И если мужику Никите (из «Печали полей» Сергеева-Ценского), который «не знал никаких подходящих и легких слов», читающая публика милостиво разрешает петь:

Э-э-э-эх да эх ты-ы-ы!
И-и-и-эх да дда-а.... —

то отчего бы ей не позволить и футуристу Хлебникову, тоже не знающему подходящих и легких слов, пропеть свое пресловутое:

Бобэоби — пелись губы.
Вээоми — пелись взоры,
Пиээо — пелись брови,
Лиээей — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо — пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Так усложненнейшим и истонченнейшим путем приходит язык к кажущейся простоте звука, приходит от физиологии к эстетике, от слова-разума к звуку-чувству, от слово-логики к слово-эстетике, от слово-смысла к слово-звуку. И в утверждении этого права — внешняя правда футуризма.

Но еще раз: никакого переворота, никакого открытия Америки в этом нет; скорее здесь лишь «колумбово яйцо», основательно забытое и вновь крепко поставленное на очередь футуризмом. Ибо никогда подлинная поэзия, построенная на слово-смысле, не обходила мимо прав связанного с ней слово-звука. Но говорю уже о новейшей русской поэзии, которая и в стихах и в прозе дала — и до сих пор дает — высочайшие достижения мастерского сочетания звука и смысла: романы Андрея Белого «Петербург» и все последующие когда-нибудь еще будут изучаться со стороны звуковой, слоговой, буквенной техники; стихи А. Блока. В. Брюсова, Ф. Сологуба и других будут подлежать такому же изучению. Но разве еще у Пушкина не было сознательных поисков и непревзойденных достижений; — у того самого Пушкина, которого Футуристы приказывали нам «сбросить с парохода современности»?..

Напомню, как двадцатидвухлетний Пушкин морщится от какофонии нескладно сталкивающихся согласных в строке кн. Вяземского:

К кому был Феб из русских ласков...

«Что за звуки!» — восклицает Пушкин. Через год он иронизирует и над цензурой, и над одним собственным «киргич-кайсацким стишком» из «Кавказского Пленника»; еще через год он кричит караул: «зарезала меня цензура! Я не властен сказать, я не должен сказать, я не смею сказать ей дней в конце стиха. Ночей, ночей, ради Христа, ночей Судьба на долю ей послала»... И тогда же он пишет про одну из строк «Бахчисарайского Фонтана»: «Нет ничего легче поставить Равна грузин-

ка красотою, но инкакр... а слово грузинка тут необходимо»... Стоит ли удешевить число таких примеров?

Поэзия всегда была синтезом слово-смысла со слово-звуком (отметая пока другие слагаемые). Футуризм выставил вперед право на существование одного лишь слово-звука, и, как всегда, впал из крайности в крайность, пошел войною, во имя слово-звука, на слово-смысл. Чем это кончилось — мы увидим, а теперь кончим на этом разговор о внешней, «звуковой» правде футуризма и перейдем к определению его правды внутренней. Но для этого нам придется совершить длинный путь через футуризм в его разных проявлениях.

II. «Дейма»

Это было за несколько лет до войны: в муках скандала рождался «футуризм». А повивальная бабка, Публика, издевалась и потешалась. Она — подслеповата и забывчива: в шуме скандала не может отличить новорожденного таланта от застарелой бездарности, не может вспомнить, что уже не раз бывали с ней, старухой, такие же прорухи.

Ровно за двадцать лет до футуризма рождалось русское «декадентство», тотчас же собравшее в свои ряды десятки бездарностей, рекламистов и скандалистов; они были течением времени смыты, забыты, но «подлинные» — остались, и та же почтенная Публика с уважением покупала десяти и двадцати-томные собрания сочинений Бальмонта и Брюсова, а самые публичные журналы радостно были готовы дать их, говоря стихом В. Маяковского, «бесплатным приложением к своей двухспальной кровати»... И — так бывало всегда, со всеми новыми художественными и идейными течениями.

Вот разве только муки скандала — это «новое слово» XX-го века (да и то: новое ли?), но и объясняется оно самой жизнью. Была она прежде тихая, безбурная, неторопливая, без железных дорог, без телефонных звонков, без гудящих трамваев, без оглушающих автомобилей: тихая извне, сонная внутри, «интеллигентски обывательская», обломовская и в городе, и в душе горожанина. Теперь — трамваи, автомобили, гудки, звонки, телефоны, кричащие газеты; теперь месяц идет за год, жизнь каждого из нас удешевилась. Обратит теперь на себя внимание Улицы может лишь звучная мысль, лишь громкое слово: а так как второе легче первой, то «муки скандала» особенно радуют духовно-старых бездарностей, примыкающих к рождающемуся течению.

Прошли века войны, тысячелетия революции — футуризм выжил и победил, *sed quantum mutatus ab illo* Некторе! Вся «обнаглевшая бездарь» отпала и увяла; немногие оставшиеся Гекторы футуризма — безмерно «поправили» литературно и скоро дождутся, пожалуй, своего «бесплатного приложения» к новым «двухспальным кроватям», дождутся всеобщего «признания к уважения»! Правда, Гекторов этих немного.. Оставляю в стороне «отдел изобразительных искусств», но в области слова — одному только В. Маяковскому грозит эта участь.

А раньше! Перелистываю груды сборников, книг и листовок футуристов, вспоминаю — какие «пьесы» писались ими прежде, сравниваю — какие пишутся и ставятся на сцену теперь. Вот одна из первых пьес — «Первовеликодрама». В ней — «Действильоо» (вы без труда разгадываете: «действий ноль или бесконечность»), «лицильоо», «временьяильоо», и вся эта «первовеликодрама» состоит ровно из десяти следующих строк:

белятавилючьемохаидроби
сычякаьяпульемиллетгадай

и так далее до конца. А в конце подписано: «38687 г. по Р. Х.» (вот до чего дойдет человечество!) и еще, совсем уже членораздельно: «происходит без помощи бездарей Станиславских прочи». И — конец.

Другой «футурист» дал тогда же пьесу, уже более разработанную и обширную. Она занимала собою две страницы, начиналась заявлением, что «новый театр бьет по нервам привычки и дает наши новые откровения во всех искусствах». Откровения этого «Дейма» (заглавие пьесы) были таковы: какая-то Женщина говорила несколько бессмысленных фраз, а тем временем — о, ужас! — «кровать, стоявшая доселе незаметно у стены», приподнималась. Чтец, стоявший у стола, начинал «быстро и высоко читать»:

зю цю э спрум
реда м
уги таж зе бин
цы шу
берегам америк не увидеть шигунов
це шу бегу.

Но Женщина, так некстати прерванная, продолжала и заканчивала свой монолог: «все сказа, все сказала, — (тут по сцене «пролетали вещи»), — вижу перед, себя собою с ну скажи, винограва карандава в ти ры превращает, ры бы все как полюбит за все, ничего где-то 13 78 скажите, съеденные сырые бумаги и д л»... Но тут, наконец, быстро входил «Некто непринужденный» и аккомпанировал уходу актеров монологом из «слов с чужими брюхами»: «Сарча кроча буча на вихроль опохромел пяти копепыт проездеал вза»... И «дейму» — конец.

Ах, все это было так давно, так давно! Большой собачьей старостью, коллективный «Некто непринужденный» футуризма всеми этими невинными благоглупостями и бездарностями «нового откровения» хотел не только восславить «слово-звук» в пику «слово-смыслу» — он хотел в муках скандала и в ореоле желтой кофты обратить на себя внимание Улицы, Публики, Толпы. Но когда в свое время В. Маяковский хотел быть «идеологом» наружной и духовной желтой кофты, когда он заявлял от своего и чужого имени:

Хорошо, когда в желтую кофту
Душа от осмотров укутана, —

то он обманывал сам себя: ведь знал же он, что пиджачная пара укутывает душу от осмотра куда вернее и надежнее желтой кофты. Было бы что укутывать!

И еще вспоминаю я футуристические пьесы. Талантливый маниак голого слова и оттого нудно многословный и голословный В. Хлебников написал, в свою очередь, обширные «дейма». Трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский» была даже поставлена на сцене года за два до войны, и я хорошо помню это тягостное зрелище издаваемой, улюлюкающей галерки и от этого сияющей самодовольством кучки «желтых кофт» на своей дешевой Голгофе. А между тем «трагедия» В. Маяковского была уже не «словами с чужими брюхами», а подлинным литературным произведением, была уже не «деймом», а подлинным действием.

С тех пор и до «Мистерии-Буфф» В. Маяковский настолько же вырос, насколько и литературно «поправел». К худу ли, к добру ли — покажет будущее. «Некто непринужденный» футуризма уготовил дорогу таланту, а сам, бездарный, исчез с лица литературы. Свое дело он сделал: шумом скандала обратил внимание на новое рождающееся течение. Но этот шум — только внешняя «желтая кофта»; за ней надо было разглядеть и укутанную душу футуризма.

III. «Душа футуризма»

Душа человека — она ведь тоже только своего рода желтая кофта, скрывающая за собою последнюю сущность духа. А эта сущность — не везде и не всегда является «сущей». За последней пеленой часто таится пустое «*nihil*», раскутав все покровы, мы часто не находим зерна «духа» в середине «души». А только это зерно — проростает: и вслед за неоплатониками недаром и апостольская мудрость первых веков возгласила: «сеется тело душевное, восстает тело духовное».

Бывает: пышным цветом распускается идейное или художественное явление — и оказывается пустоцветом, бесплодно увядает и опадает. Нет зерна, нет «духа» жизни, неоткуда восстать телу духовному. И всякое явление надо раскутать до последней пелены (будь то даже желтая кофта футуризма), чтобы увидеть, не является ли его пышный цвет — пустоцветом, есть ли за душой — живой дух.

Душа футуризма? — Ее вы не найдете во всех громкозвонных «манифестах» от Маринетти до В. Маяковского (в его статейке «Капля дегтя»). В них лишь грубый остов, неладно скроенное и некрепко сшитое тело футуризма. Тут, в манифесте духовно плоского Маринетти — и «прославление войны», этой «единственной гигиены мира», и прославление «многокрасочных и многоголосых бурь революции»; тут в одну кучу свалены «милитаризм, патриотизм, анархизм» вместе с «презрением к женщине». В первом «манифесте» русского футуризма (сборник 1912 года «Пощечина общественному вкусу»), подписанном среди других также и В. Маяковским, выставлялись грозные требования («мы приказываем!») — сломать старый язык и питать к нему «непреодолимую ненависть», это раз; два — сбросить старых великих «с парохода современности», и три — броситься вниз головой в словоновшество и словотворчество. Как видите — все «желтые кофты», все внешний покроем, который надо еще развернуть, чтобы дойти до «души футуризма», не говоря уже о «духе» его.

Возьмем еще раз слово. Что оно — мертвый футляр мысли или живое существо? Футуризм острее многих своих предшественников среди символистов почувствовал «новую грядущую красоту самоценного, самовитого Слова» — и выделил из своей среды одного талантливого маниака этой «самовитости». В. Хлебников так любил живое Слово, что не только не овладел им, но влюбленный, униженно покорился ему.

Лишь изредка — и как раз в самых осмеянных Улицею стихах — удавалось ему совладать с бурно текущим через него потоком слов. «О засмейтесь, смехачи!» — для него это пресловутое стихотворение было уже победою. Издеваться над этим было легко; труднее было — почувствовать в тягостном косноязычии новую силу и правду вечно рождающегося Слова. И лишь немногие тогда (я помню среди них А. Блока) чувствовали это в самых осмеянных строках В. Хлебникова: «крылышка золотописью тончайших жил, кузнечик в кузов пуза уложил прибрежных много трав и вер. Пинь, пинь, пинь! Тарарахнул зинзивер».. Или: «я смеярышня смехочеств смехистелинно беру нераскаянных хохочеств кинь злооку — губирю»... Или еще: «немь лукает луком немным в закричальности зари»... Помню, как тогда же А. Ремизов, влюбленный в Слово, но не покорившийся ему, внимательно, с карандашиком, читал хлебниковское «Любхо» — четыре страницы «словоновшеств» на корень «люб», помещенных в «гилейском» сборнике «Дохлая Луна».

Остов футуризма строился из новых, еще не рожденных слов; в муках косноязычия рождали это Слово одни, другие извергали эти слова в любом количестве, с легкостью и апломбом:

Шекспир и Байрон владели совместно
80 тысячами слов, —
Гениальный Поэт Будущего (имя рек) ежеминутно
Владеет 80.000.000.001 квадратных слов, —

— пусть все это так. Но ведь и у этих мучеников и у этих мучителей Слова стояло всегда нечто за ним. Иначе говоря — прежний вопрос: Слово — перед нами, но где же — душа Слова? И, конечно, душа не «квадратных слов» футуристической толпы, а подлинного «самовитого» Слова двух-трех верных слуг его?

Слово, пусть живое, само имело душу; за оболочкой слово новшества лежала главным образом отрицательная сила — разрушение старого. И хотя на зубах навязали слова о страсти разрушения, как созидательной страсти, но надо помнить, что она лишь расчищает место для возведения новых ценностей. В глубине этих ценностей — душа футуризма. И снова вопрос — какие же были эти, создаваемые из новых слов, ценности?

Отрицание всего «великого старого», при невозможности сразу создать свое, хотя бы и невеликое, новое, оставляло вместо ценности, вместо души — пустое место.

Славьте меня!
Я великим — не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

Так возглашал когда-то В. Маяковский. А так как он тут же прибавлял: «Никогда ничего не хочу читать! Книга? Что книги!» («Облако в штанах»), то понятно, что он мог претендовать на право незнания. Откуда же ему было узнать, как не из книг, что «nihil», то-есть полный отказ от всяких человеческих и мировых ценностей, ведет лишь к отсутствию для человека места в мире? Но часто, не сумев дойти до истины «своим умом», доходят до нее своим горбом: так случилось вскоре и с В. Маяковским. А кому не суждено перейти за черту «nihil», тот раньше или позже дойдет до мирового Katzenjammer'a, как дошел до него и футуризм. Хотите услышать из его уст собственное curriculum vitae? Вот «Смерть художника» одного из бывших футуристических мучителей слова:

Привыкнув ко всем безобразьям,
искал я их днем с фонарем,
но увы! все износились проказы,
не забыться мне ни на чем.

И, взор устремивши к бесплотным,
я тихо, но твердо сказал:
«мир — вовсе не рвотное!»
и мордой уткнулся в Обводный канал.

Это — откровенно, но ведь это же и несомненно. Ибо таков подлинно был путь «футуризма» в России. В своих немногих талантах — он преодолел «nihil» и вступил в преемственные ряды творчества и жизни; в своих бесчисленных бездарностях — он прошумел восьмидесятью миллиардами «квадратных слов», пустой и старой душой «привыкнув ко всем безобразьям», а когда «все износились проказы», то бесшумно погрузился с головой в воды Леты: «мордой уткнулся в Обводный канал».

Но не об этом футуризме квадратных слов идет речь. Немногие, изнутри сумевшие его преодолеть — они теперь уже не бывшие «футуристы», ибо уже не «нигилисты»; они уже знают, что «мир вовсе не рвотное», у них есть духовные ценности. Талант вынес их ковчег из вод Обводного канала на сушу, разные спаслись по разному, а погибшие — все погибли от одной главной причины: от духовной собачьей старости, от духовного «нигилизма». Ибо суть его именно — в отсутствии «души»; и если былой футуризм, подобно былому «декадентству», погиб, то именно потому, что массовая «душа футуризма» — была пустым местом.

Как и чем спаслись разные из былых футуристов, что общего есть, в их новом пути — об этом здесь говорить не придется. В двух словах: повторилась история гибели «декадентства» и рождения от него «символизма», его сына и его худшего врага. Духовно немощное и старческое декадентство создало почву для расцвета духовных богатств символизма. Но чтобы стать «символистом» — надо было преодолеть в себе «декадентство». Чтобы стать своего рода «символистами футуризма» — надо было преодолеть старческий «футуризм», преодолеть «пустое место»: а ведь преодоление пустоты — самое трудное для человека. Надо было, наконец, победить в футуризме внешнее, победить Вещь, тирана старчески-футуристических душ.

IV. «Верхом на вещи»

Когда ведьма Панночка оседлала философа Хому Брута — нагнула ему голову, вскочила к нему на спину, ударила метлой по боку, — то он, «подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих;... ноги, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна».

История Хомы Брута повторилась с футуризмом. Ведьма современной культуры, машинная Вещь, покорила его, поработила его, оседлала его, — и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих. Теософ теперь сказал бы: «карма капиталистического развития», душа созданной машины покоряет душу создавшего человека. Глеб Успенский рассказал бы, как живого человека покорило мертвое железо. Но те, кто верят в будущее, знают: Вещь мало создать, ее надо еще и покорить. Надо иметь право повторить о себе слова Заратустры: «я — верхом на вещи».

Желание это, стремление это — смысл и сущность всей деятельности подлинного футуризма. Да, и только ли футуризма? А «символизм» с его «преображением мира»? И даже не символизм, а вообще — искусство?

Цель — одна, пути — разные. Символизм в свое время потерпел поражение, «не удался», не преобразил мира, а сам преобразился: когда был молод, то препоясывался сам и ходил, куда хотел, а когда состарился, то пришли эпигоны символизма, препоясали его эстетством и повели, куда захотели: в «Золотое Руно», в «Аполлон». Символизм тоже был «оседлан», был усмирен, был взнуздан, но не «вещью», а именно «не-вещью», мертвыми душами вещей.

Футуризм (не считая мертворожденного и давно похороненного «акмеизма») восстал против царства мертвых душ. Но и сам футуризм был многообразен, в нем самом вечные «романтизм» и «реализм» были двумя полюсами отношения к жизни, к миру, к «вещи». В области слова самыми подлинными выразителями этих двух течений футуризма явились Е. Гуро и В. Маяковский.

Е. Гуро путем углубления символизма пыталась победить «Вещь», пыталась быть «верхом на вещи». Внешняя вражда с символизмом, внутренняя зависимость от него. Новое «сочетание слов» должно было дать и «новое восприятие мира» (то-есть прежнее «преображение» его); новое «сочетание вещей» должно было стать победой над Вещью:

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны,
кувырнуть часы?..
пришло-б начало новой поры,
открылись бы страны!
Тут же в комнате прятался конец
клубка вещей,
затертый недобрым вчерашним днем,
порядком дней.

тут же рядом в комнате он был...

(Е. Гуро, «Шарманка»).

В новых формах прежние вопросы: «как распутать нить?» (Бальмонт). И на новых путях — прежнее поражение. Когда художник-футурист рисует корову, шествующую по скрипке, ему кажется, что он этим побеждает «вещь», едет «верхом на вещи», как Заратустра. В мире вещей скрипка и корова так далеки и различны, в мире творчества художник соединил несоединимое, победил «вещь»! И ведь как раз наоборот: не победа это, а полное поражение, бессилие преодолеть «вещь» внутренне. Конец клубка вещей спрятан глубже этой поверхности, глубже даже, чем думали до футуристов:

И что мне помешает
Воздвигнуть все миры,
Которых пожелает
Закон моей игры?

(Ф. Сологуб).

«Законом моей игры» может быть сочетание коровы и скрипки, но этим не преодолел я ни «скрипки», ни «коровы». Преодоление в том, как изобразить. За давнишнюю «Скрипку» Пикассо, за недавние «Скрипки» Петрова-Водкина я отдам сотню былых «футуристических» скрипок и коров. А вот «Скрипка» В. Маяковского — совсем недурна:

Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг разревелась,
так по-детски,
Что барабан не выдержал:
«Хорошо, хорошо, хорошо!»
.
Я встал,
шатаюсь, полз через ноты,
сгибающиеся под ужасом пюпитры,
зачем-то крикнул:
«Боже!»
Бросился на деревянную шею:
«Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:
Я вот тоже
Ору —
а доказать ничего не умею...»

Он прав: в этом его свойство, — не доказывает, «орет». Но ведь и задача художника — не «доказывать», а «показывать»: а чем и как — на то многие есть пути. Е. Гуро хотела распутать «клубок вещей» перетончением символизма; В. Маяковский хочет достичь этого же огрублением, нутряным «оревом», «истошным криком». Е. Гуро вся была в «романтизме», в мистике, в теософии; В. Маяковский всему этому чужд, он «наивный реалист», и он надрывается от крика, чтобы сбросить «вещь», сидящую на его шее.

Оба пути — закончились пока что провалом. А вот, к слову сказать, и обратный пример величайшего художественного достижения, распутывания «клубка вещей»: «Котик Летаев» Андрея Белого, подлинного символиста, сумевшего «оседлать вещь». Но это только к слову, для контраста, а теперь обращаюсь к «оседланному вещию» В. Маяковскому, этому громкоголосому Хоме Бруту русской литературы. Какие закла-

тия голосит он, чтобы избавиться от «ведьмы», и кто побеждает в конце концов в этом неравном поединке? Кто он: «Старик с кошками» (из его же трагедии «Владимир Маяковский»), который трусливо ежится:

Вещи надо рубить!
Недаром в их ласках провидел врага я!

— или «Человек с растянутый лицом» (оттуда же), который недоуменно вопрошает:

А, может быть, вещи надо любить?
Может быть, у вещей душа другая?

Удалось ли ему в своем творчестве «оседлать вещь», или «вещь» бесповоротно оседлала его самого?

V. «Оседланный вещью»

Он давно понял, что «оседлан»; весь смысл его трагедии «Владимир Маяковский» — в этом.

В земле городов нареклись господами,
лезут стереть нас
бездушные вещи...

И вот — вещи взбунтовались: «сейчас родила старуха время огромный криворотый мятеж». Сперва — отдельные вспышки бунта: то «по крышам затанцовали трубы», то «музыкант не может вытащить рук из белых зубов разъяренных клавиш», (вот это — не корова на скрипке, это подлинно хорошо), то «даже переулки засучили рукава для драки». И вдруг —

И вдруг
все вещи
кинулись,
раздирая голос,
скидывать лохмотья изношенных имен.
Винные витрины,
как по пальцу сатаны,
сами плеснули в днища фляжек.
У обмершего портного
сбежали штаны
и пошли —
одни! —
без человеческих ляжек!
Пьяный,
разинув черную пасть,
вывалился из спальни комод.
Корсеты слезали, боясь упасть,
из вывесок «Robes et modes».
Каждая калоша недоступна и строга...

Об этом «радостно» сообщает «Человек без глаза и ноги». Радостно — ибо перевернулся порядок вещей, корова зашагала по скрипке, «пришло начало новой поры,

открылись страны». Здесь — «революционность» футуризма, ненависть к обыденному, культурой набальзамированному, постоянному. Но революционность эта — внутренняя или внешняя?

«Преображение мира», о котором говорил символизм, провозглашается теперь и футуризмом. Вещи ли взбунтовались и оседлали человека, или человек творчеством своим преобразил вещи? В сильной «вещи» В. Маяковского «Человек» (заглавие так и гласит: «Человек. Вещь») он сам говорит о человеческом творчестве, преобразующем мир: «чтоб зимы в лето, воду в вино превращать чтоб мог — у меня под шерстью жилета бьется необычайнейший комок...»

Ударит вправо — направо свадьбы,
Налево грохнет — дрожат миражи.

И «стоногий окорок» прачек в мокрой прачешной обращается в «дочерей неба и зари»; булочник, «мукой измусоленный ноль»: и вдруг — «и вдруг у булок загибаются грифы скрипок»; сапожник, прохвост и нищий: «взглянул — и в арфы распускаются голенища»... И все это —

Это я
сердце флагом поднял,
Небывалое чудо XX-го века!

«Небывалое» — вздор; весь символизм (да что символизм! всякое искусство, творчество) на этом строится, говорит теми же словами о претворении воды в вино; у Ф. Сологуба есть и рассказ об этом чуде в Кане Галилейской. Но символизм презирал «вещь», смотрел сквозь вещь и за это был оседлан призраком вещи; футуризм же хочет ощупать руками и «булки», и «грифы скрипок», и «голенища», и «арфы». Он «материалистичен», не в переносном смысле, и зато уже не призрак вещи, а сама «вещь» оседлывает его широкую спину.

Когда «тринадцатый апостол» этого нового «евангелия вещи». В. Маяковский, порывает с былой поэзией, культурой, религией, когда он, «невероятно себя нарядив», идет по земле, «солнце, моноклем вставив в широко растопыренный глаз», а впереди «на цепочке Наполеона ведет, как мопса», — то вот, казалось бы, скинута им со спины ведьма-Панночка, освобожден он в столь новом и гордом виде от ветхого Адама. Но тут же показывает он, сам того не желая, что в прежнем рабстве он у ведьмы, что солнце моноклем и мопсовидный Наполеон на цепочке не могут скрыть собою внутренней сущности бурсака Хомы Брута. Ибо когда он в таком наряде идет по земле, «чтоб нравился и жегся», то как же ведут себя «вещи», которых ведь надо любить, у которых ведь «душа другая»? А вот как:

Вся земля поляжет женщиной.
заерзает мясами, хотя отдаться;
вещи оживут —
губы вещицы
засюсюкают:
«цаца, цаца, цаца!»

Не преодолел «вещи» тот, кто так чувствует и говорит; не покоритель он, а покоренный; не победитель, но раб. Не стряхнуть ведьму-«Вещь» с уставшей шеи такими заклятиями. И недаром вечная усталость, вечная боль — удел этого криком кричащего Хомы Брута русского футуризма.

И не случайность этот омерзительный образ сюсюкающих «вещей». Стоит лишь взглянуть, как чувствует поэт вообще «вещь», город, природу, мир. «Улица клубилась, визжа и ржа; похотливо взлазил рожок на рожок»: вот картина города.

Образы сильные, кричащие, часто запоминающиеся: трубы крыши «в неба свившиеся губы воткнули каменные соски»; «рогами в небо вонзались дымы»; «в ушах оглохших пароходов горели серьги якорей». Но общее чувство города у поэта до назойливости однообразно: «лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок»; в ресторане — «кресла облиты в дамскую мякоть» (а прежде, помните, у Ал. Блока: «По вечерам, над ресторанами»!.. Грубо и правдиво рисуется изнанка былой поэтизации, не менее страшной и в прежнем облики). Не город — «адище города», где

....скомкав фонарей одеяла.
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому ненужная, дряблая луна.

Пусть все это ненавистно поэту, пусть с болью и отчаянием кричит он все это в глухую стену города («кричу кирпичу, слов иступленных вонзаю кинжал в неба распухшего мякоть»...), но ведь иным он ничего и не может (оседлан!) увидеть вокруг.

Улица провалилась, как нос сифилитика.
Река — сладострастье, растекшееся в слюни.
Отбросив белье до последнего листика,
сады похабно развалились в июне...

Так он видит и другого, повторяю, увидеть не может. И твердо сам знает: он — поэт именно этого города! «Все эти провалившиеся носами знают: я — ваш поэт!»

Ибо это — он ненавидит (как ненавидят себя), но много — не видит. Хома Брут, даже оседланный, все-таки видел в былые времена, как сквозное покрывало тумана дымилось по земле, как месячный серп светлел на небе, как спали с открытыми глазами леса, дуга, небо, долины. Ныне, для Хома Брута футуризма вместо всего этого — «квакая, скачет по полю канава, зеленая сыщица, нас заневолить веревками грязных дорог». Для него небо — «шершавое, потное небо», «распухшая мякоть», а тучи — «отдаются небу рыхлы и гадки». Для него — то «вздрагивая, околевает закат», то «туч выпотрашивает туши кровавый закат мясник»... Для него — «еще не успеет ночь-арапка лечь, продажная, в отдых, в тень, на нее раскаленную тушу вскарабкал новый голодный день». Для него солнце — сумасшедший маляр, он то подымает рыжую голову, «запекшееся похмелье на вспухшем рте», то «обсасывает лучи в спячке». Для него, наконец, вся вселенная — «спит, положив на лапу с клещами звезд громадное ухо»...

Так он чувствует, городской Хома Брут XX-го века, и не может чувствовать иначе. Вещь оседлала его. Машина восстала, взбунтовалась и покорила душу человека. Для него теперь весь мир

Центральная станция всех явлений,
путаница штепселей, рычагов и ручек...

Для него, «воспевающего машину и Англию», весь мир — машина; для него, проводящего жизнь между телефонной трубкой и штепселем электрической лампы, весь мир — «вещь». Ибо он — «тринадцатый апостол» нового евангелия: благовестия «вещи». Апостол, раб и богоборец этого своего Бога — все сразу. Трагедию своего «Владимира Маяковского», свою «оседланность» — он осознал или бессознательно почувствовал с первых же шагов. Отсюда — бунт, отсюда — усталь, отсюда — боль; и — тот надрывный крик, который бросает он в мировые кирпичи.

VI. «Мелкий Бог»

Вечная усталость, вечная боль. С этого начинается якобы юный, якобы здоровый, крепкий, радостный футуризм. Какое уж тут здоровье, какая уж тут сила!

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я,
весь
боль и ушиб!

Слезки, слезы и слезищи несут люди в трагедии «Владимир Маяковский» ее автору, — до тех пор, пока не взмолился он: «господа! послушайте — я не могу! Вам хорошо, а мне с болью-то как?» И топчется он, запихивает «слезы» в чемодан, идет, — «выйду сквозь город, душу на копьях домов оставляя за клоком клок», — идет с этой ношей, чтобы никуда ее не донести. Ноша эта — крестная ноша не футуризма, но всей русской литературы, и здесь — подлинная внутренняя связь его с ней. Здесь футуризм, который хочет быть отвержением всего старого, является лишь слабым его продолжением (истощенный крик — не сила); здесь футуризм, желающий порвать все старые связи, лишь крепко привязывает себя к основной нити развития русской литературы; здесь «тринадцатый апостол» продолжает вечный путь «двенадцати».

Милостивые государи!
Понимаете вы?
Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель головы, —
каждое мое четверостишие.

И когда он, в поэме «Война и Мир», чувствует свою личную извечную вину за все и за всех, вину за человека, то лишь в новых формах выражает он старую «достоевскую» идею. Старец Зосима — и футуризм: Хлюпающий Алеша Карамазов — и Владимир Маяковский! Боль — за всех; вина — за все.

Боль за всех — Голгофа каждого подлинного творчества. И вот — «смотрите: под ногами камень, на лобном месте стою». Подлинное-ли это лобное место или только бумажная Голгофа? «Мистерия» это или только «буфф»? «Творишь, распятью равная магия! Видите: гвоздями слов прибит к бумаге я». Если бы лишь словесные гвозди и бумажный крест были уделом поэта, то о нем не стоило бы и говорить: слишком много в литературе таких бумажных страстотерпцев. Но подлинную боль — не подделаешь, «мистерия» прорвется и сквозь «буфф»:

Я вижу —
в тебе
на кресте из смеха
распят замученный крик...

Боль познается любовью и ненавистью. Ненависть у В. Маяковского проявляется в «замученном крике». Он ненавидит «лик мира сего» и его «культурные» формы. «Долой вашу любовь, долой ваше искусство, долой ваш строй, долой вашу религию — четыре крика четырех частей», — говорит В. Маяковский в предисловии к своему «тетраптиху» («Облако в штанах»). И это подлинно «четыре крика», один

сплошной истошный крик, еще более усиливающийся в «Войне и Мире». Земля заражена — и кровавая бойня войны точно искупительная гекатомба старого мира, а не то — «зараженная земля сама умрет, сдохнут Парижи, Берлины, Вены». Ибо «человек» этого «культурного» мира — жалкий ублюдок великих предков. А «человеки» эти вкупе и влюбе — только «массомясая, быкомордая орава».

Стихами не втиснешь в тихие томики
крик гнева.
Это внуки Колумбов,
Галилеев потомки...

И вот этой «стоглавой вошью» — мы завоеваны, заполнены; для этого ресторанный стада, отождествляющего культуру с комфортом, существует мир.

Мы завоеваны.
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф
души
расстегнули.

И эта «массомясная орава» — царь мира. Этот царь, думает поэт, заколдовал «вещи», поработил вольное, надел цепи на свободное. И вот —

Загнанный в земной загон
влеку дневное иго я.
А на мозгах верхом — «Закон»,
на сердце цепь — «Религия»...
Под хохотливое «ага!»
бреду по бреду жара.
Гремит приковано к ногам
ядро земного шара.

А царь мира, всесветный Мещанин, «Повелитель Всего», — «соперник мой, мой неодолимый враг» — спокойно посмеивается, звенит золотом, развалившись поперек всего земного шара, и сам Бог у него на побегушках.

И здесь — начало «богоборчества» поэта, и в этом — еще и еще тесная связь футуризма со всем прошлым русской литературы. Правда, «богоборчество» футуризма — наивнейшее, мелкое, детское, плоское; после глубин Кириллова и Ивана Карамазова — бледно и бедно звучат все эти вопли и проклятия криком кричащего футуриста: сильные внешне, слабы и нищи они внутренне.

Послушайте, господин Бог!
Как вам не скушно
в облачный кисель
ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?
Давайте, — знаете —
устроим карусель
на дереве изучения добра и зла!

И дальнейшая «полемика», такого же стиля, с «крыластыми прохвостами» — очень мила, но за этим «буффом» не докопаться до «мистерии»: плоское место. «Я думал — ты всемогущий Божище, а ты недоучка, крохотный Божик»... Поэт до Бога

дойти не сумел: подобно мелкому бесу — мелкий бог стал на его пути. А потому, когда поэт гордо возглашает:

Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
Он — вор!

то с первой половиной утверждения вполне можно согласиться. И не то что богоборчество Ивана Карамазова — куда там! — но и богоборчество «Инонин» Сергея Есенина еще не по плечу Владимиру Маяковскому.

От большой боли к мелкому богу — снова трагический путь и провал. Ведьма Вещь гнетет долу голову поэта; он видит явно своего земного врага, «Повелителя Всего», но взглянуть выше еще не умеет.

Так тому и быть надлежит: в этом — весь В. Маяковский, в этом — его сила и бессилие. Криком кричит он в борьбе с «Повелителем Всего», рушит стены городов на его лысую голову. Боль, ненависть, крик. И — боязнь: есть-ли силы в мире, чтобы одержать когда-либо победу? Повидимому — нет:

Встрясывают революции царств тельца,
меняет погонщиков человеческий табун,
но тебя, некоронованного сердец владельца,
ни один не трогает бунт.

Проходят тысячи, миллионы лет; возносится поэт на небо, в «центральную станцию всех явлений»; снова возвращается на землю, — а на земле «тот же лысый невидимый водит, главный танцмейстер земного канкана, то в виде идеи, то чорта вроде, то Богом сияет, за облако канув»... Что же? Сложить руки, покориться? Нет, покорность не совместна с ненавистью. «Антиквар? Покажите! Покупаю кинжал».

Так боль, ненависть, крик приводят футуризм к «кинжалу» — приводят его к революции.

VII. «Blonda bestia»

Футуризм с самого начала провозгласил себя революцией формы. Формы чего? Одной литературы? Отсюда был всего один шаг до обобщения: «и формы культуры». Одной только формы? Но можно-ли разрушить форму, не нарушив сущности?

В. Маяковский давно осознал эту связь. Свой кинжал он купил до революции 1917 года. «Повелитель Всего»? Какой там повелитель: он просто «Николаев, инженер; это моя квартира» (улица Жуковского, кв. № 42... Впрочем поэт верит, что улицу современем переименуют: «она — Маяковского, тысячи лет»...) И удар надо направить против этого массового быкомордого Николаева старого строя — идет революция политическая и социальная.

Где глаз людей обрывается куцый
главой голодных орд,
в терновом венке революций
грядет шестнадцатый год.
А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде,
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.
Уже ничего простить нельзя...

Поэт ошибся годом, но вера его не обманула: революция пришла. Что же он видел в ней? Или вернее: что же он видел за ней? Ибо и сама революция — это только форма, в которую вкладывается самое разнообразное содержание.

Он видел, что революция будет «социальная», что революция будет тяжелая, кровавая. Быть может, самые сильные строки его «тетраптиха» посвящены как раз этому предсказанию грядущих событий.

Вы думаете —
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе!
Выньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом-бы!
Идите, голодненькие,
потненькие,
покорненькие,
закисшие в блохастом грязненьке!
Идите!
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!
Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела опошлить!
Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд!

Чтобы флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника —
выше вздымайте фонарные столбы
окровавленные туши лабазников...

Да, почти такой пришла революция. Но, еще раз: что же видел поэт за ней? «Николаев» старый строй низвергнут — что же дальше? Видел-ли поэт, смотрел-ли он вдаль? — Смотрел и видел: в безмерном далеке видел он царство подлинного человека. «И он, свободный, ору о ком я, человек — придет он, верьте мне, верьте!» В этом — новое благовестие «тринадцатого апостола»; впрочем — какое же новое! Старое, исконное, вечное, опять связующее футуризм с «благовестием» всей русской литературы. Опять с криком, с вопом, с оревом — «проповедует, мечась и стена, сегодняшнего дня крикогубый Заратустра». И он, крикогубый (меткое слово!), думает, что никто, кроме него, не провидит человека грядущего, что никто, кроме него, не предчувствует будущего победителя мирового «Повелителя Всего».

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто...

И он, В. Маяковский — «его предтеча». Он прав: всякий видящий — предтеча грядущего. «Звонящей болью любовь замоля, душой иное шествие чающий, слышу твою, земля: ныне отпускаеши». Ибо идет «Человек» (так и озаглавлена «вещь» В. Маяковского), который сумеет освободить землю, освободить людей, освободить и его, несчастного Хому Брута XX-го века, от гнетущего духовного рабства. Пусть это будет «через горы времени» — но это будет; и всякая внешняя «революция» — лишь новая медленная ступень к новому пришествию.

Итак, вот что видит поэт за революцией: «человека». Но снова вопрос: что же видит он в этом человеке? Кто он? «Ангел»-ли Гердера? Сверхчеловек-ли Нитцше? Или просто «blonda bestia» опошленного нитцшеанства? К кому из них ближе всего футуризм?

Человек, личность, «я» — величайшая ценность земли, во имя его и за него ведется борьба со «стоногой вошью», с «быкомордой оравой», с «многохамой мордой», с массовым мировым мещанином, пачкающим имя человека. Рождение каждого человека — рождение мира, и каждый раз должна была бы знаменовать его новая ви-флеемская звезда. Ибо — «если не человечесьего рождения день, то чорта-ль, звезда, тогда еще праздновать?!» Прекрасно; но все-таки — что ценно в человеке этом и за человеком? Духовное творчество? Или, быть может, внешняя физическая сила и красота? Сократ или Милой Кротонский? Аполлон, Дионис — или Геракл аттической комедии?

Футуризм с самого начала склонен был восторгаться идеалом «blondae bestiae», восхищаться собою, как его предтечей, провозвестником, апостолом.

Среди тонконогих, жидких кровью, —
трудом поворачивая шею бычьей,
на сытый праздник тучному здоровью
людей из мяса я зычно кличу!
Чтоб бешеной пляской землю овить,
скудную, как банка консервов...

Вот оно, новое благовестие футуризма: бычья шея, тучное здоровье, «люди из мяса». И еще «нам, здоровенным, с шагом саженым»... И еще, и еще: «голодным самкам накормим желания, поросшие шерстью красавцы-самцы!» Шире дорогу — «blondae bestiae» футуризма идут! Физическое оздоровление человечества — неизбежно, необходимо; но если так подчеркивать его, то не искать-ли человека грядущего — в прошлом? И уж наверное рослый философ Хома Брут и плечистый богослов Халява могли-бы дать много очков вперед любому российскому футуристу.

Видеть в этом и только в этом идеал футуризма было бы, конечно, и односторонне, и несправедливо. Но сами футуристы слишком черно подчеркивают начало внешнего творчества, говоря о творчестве внутреннем. Словами «простыми, как мычание», открывают миру они свои «новые души, гудящие, как фонарные дуги». Они воспевают новое искусство, адище города, заводские трубы, и заявляют:

мы сами творцы в горящем гимне —
шуме фабрики и лаборатории!

Каждый из них «держит в своей пятерне миров приводные ремни»; все они — «перья линяющих ангелов бросят любимым на шляпы, будут хвосты на боа обрубить у комет, ковыляющих в ширь»; они идут, «мир огромив мощью голоса», они, крикогубые Заратустры. И —

плевать, что нет
у Гомеров и Овидиев
людей, как мы,

от копоти в оспе.
Я знаю —
солнце померкло-б, увидев
наших душ золотые россыпи!

Прекрасно. И хотя я не очень верю, чтобы у футуристов лица были «от копоти в оспе», чтобы фабрика и завод были их реальной стихией, но пусть: спорить не буду. Да впрочем — и футуристы не очень спорят: слегка сконфуженно, но с гордым видом, признаются они, что фабрика — сама по себе, а они — сами по себе, что-де рабочие — «пролетарии тела», а они, футуристы — «пролетарии духа» (старинное, моллю изъеденное сопоставление!). А кроме того — еще один неопровержимый довод:

Может быть
нам
труд
всяких занятий роднее.
Я тоже фабрика.
А если без труб,
то, может,
мне
без труб труднее?

Возможно. И хотя поэт тут-же зачисляет футуристов в цех деревообделочников («голов людских обдельваем дубы!»), но все же теперь несомненно: «от копоти в оспе» — это лишь для красного словца сказано, а в действительности «копоть» на лице этих «пролетариев духа», очевидно, тоже духовная.

Но не в этом дело. Интереснее другое: какое внутреннее творчество стоит за этим внешним? То-есть — снова прежний вопрос: что же такое для них грядущий в мир «человек»?

Культура, революция, мир, человек, Бог: каков на все это последний ответ футуризма?

Мы найдем ответ в произведении — «Мистерия-Буфф», «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским. 1918 год». Оно пока подводит итоги всему творчеству этого поэта, самого талантливого и подлинного выразителя футуризма, а потому оно подводит итоги и всему литературному футуризму. Обратимся же к этим итогам.

VIII. «Мистерия-Буфф»

Три действия. Пять картин.

Первая картина — «вся вселенная», или вернее: то, что осталось от вселенной. Ибо — «земля плачет», ибо — «весь мир, в доменных печах революций расплавленный, льется сплошным водопадом». Спаслось на северном полюсе только «семь пар чистых» господ разных национальностей, от абиссинского негуса до американца, и «семь нар нечистых»: — «мы никаких ни наций, труд наша родина», рабочий «Интернационал». Решено — выстроить ковчег. Много остроумного, много удачного, сплошной «буфф».

Картина вторая — ковчег. Рушатся земли, тучи нависли. Ищут Арарат, а пока — «конституируют власть»: сперва «самодержавие» — провозглашается самодержцем абиссинский негус. А он — все принесенное «верноподданными» один сожрал! Тут «чистые» производят «политическую революцию», низвергают негуса за борт ковчега, объявляют «демократическую республику». Но хрен редьки не слаще, а потому «нечистые» производят «социальную революцию» и низвергают за борт

всех «чистых». Попржежнему — многое очень остроумно, многое удачно, но однообразие «буффа» уже слегка утомляет.

Но все хуже и хуже становится по мере того как, начиная с этого места, «буфф» мало-по-малу переходит в «мистерию». На ковчег по морю, аки по суку, является «человек просто» — едва-ли не сам В. Маяковский. По крайней мере его «новая проповедь нагорная» — только перепевы и перекрики на старые речи «тринадцатого апостола» о культуре, о революции, о человеке, о Боге. Становится скучновато.

И чем дальше идут «нечистые» по указанию «человека просто» — лезут на мачты, крушат тучи, пробивают дорогу через Ад (картина третья), через Рай (картина четвертая) в Землю Обетованную (картина пятая), тем «буффа» становится меньше... а «мистерии» — больше? Так, вероятно, думал автор. И — ошибся. Его «мистерия» убывает вместе с «буффом».

«Ад». Тема — «культура». Мораль — «людей адом не запугаешь». Когда черти с угрозами подступают к «нечистым» — «пожалте на костры!», то слышат в ответ рассказ «про нашу земную жуть», все про того же инженера Николаева:

Что ваш Вельзевул?
у нас — такой паук —
клещами, тыщами
всю землю сжал в обескровленный пук,
рельс паутиною выщемил.
У вас хоть праведников нет и детей —
рука, небось, не подымается мучить,
а у нас и те!
Нет, черти,
у вас здесь лучше.
Как какой-нибудь некультурный турок,
грешника с размаха саданете на кол,
а у нас машины,
а у нас культура...
Человечину жрете?
Невкусное сырье!
Я-б к «Сиу» вас свел, каб не было поздно:
у нас в шоколад перегоняют ее.

Черти сперва уши развесили, а потом взмолились: «довольно! шерсть подымается дыбом!». Адищем города можно, как видите, запутать даже приспешников Вельзевула.

«Рай». Тема — «богоборчество». Мораль — «людей раем не обрадуешь». Ибо что есть рай? Белесое облачье, «где постнички лижут чай без сахару», где ангелы со скуки «метки на облаках вышивают, Х и В, христовы инициалы», где праведники питаются бутафорским облачным хлебом и молоком, где Лев Толстой и Руссо болванами подпирают облачную бутафорию («вот сюда, Толстой — вид у тебя хороший, декоративный, — стал и стой!»). «Буффа» даже, как видите, и того мало; многое не только не остроумно, но даже и просто не умно. Лев Толстой в виде райского болвана — неужели образ этот олаврит чело В. Маяковского? И все «богоборчество» — еще более плоское и наивное, чем в предыдущих произведениях этого автора.

У бога есть яблони, апельсины, вишни,
может весны стлать семь раз на дню,
а к нам только задом оборачивался всевышний,
теперь Христом залавливают в западню.

Христос? — «Не надо его! Не пустим проходимца!.. Ни с места! а то рука подыметя»... «Христово небо» — и есть тот самый голодный и бездельный рай, который сокрушают «нечистые». «Поют вот: долой тиранов, прочь оковы! И до вас доберутся, не смотрите, что высоко вы!» И они разрушают рай: «крушите, это учреждение не для нас!».

«Буффа» совсем нет, а говорить здесь о «мистерии» — было бы «буффом». Только изумляешься: неужели в этой духовной уплощенности — предельные глубины футуризма? Неужели футуризму, связавшему себя с «социальной революцией» (действие второе!) — а тем самым и с социализмом — совершенно непонятен вопрос о глубочайшей мировой связи враждебно стоящих друг против друга исторического христианства и исторического социализма? Думал-ли он хоть когда-нибудь, что историческое христианство — сплошь «антихристово», что исторический социализм — в конечном счете анти-социалистичен? Понимает-ли он, что единоборство подлинного Христианства и подлинного Социализма подлежит синтезу еще далекого будущего?

Праздные вопросы, ибо для футуризма они — за семью печатями. Оттого и «богоборчество» его — такое детское, наивное, жалкое, беспомощное, оттого и Бог его — мелкий бог, оттого и Лев Толстой, вечный искатель и бунтарь, для него лишь декоративное пустое место. Он крушит рай московских замоскворецких купчих — и этот противник ему по плечу, «аршином глубже» — он уже беспомощен и жалок. А когда он начинает созидать свой Рай, создавать свою собственную «мистирию», то получается только невеселый «буфф».

«Земля Обетованная». Тема — «человек и вещь» (новое появление старой знакомой!). Мораль — о ней речь впереди, а исходный пункт — прежний, «реалистичский», земной.

Нам написали Евангелие,
Коран,
Потерянный и Возвращенный рай,
и еще,
и еще,
многое множество книжек —
каждая радость загробную сулит, умна и хитра,
Здесь,
на земле хотим
не выше жить и не ниже
всех этих елей, домов, дорог, лошадей и трав.
Нам надоели небесные сласти —
хлебище дайте жрать ржаной....

Согласен. Это и моя твердая вера: от небесных сластей (трансцендентный смысл жизни) — отказываюсь, приемлю ржаной хлеб земли (смысл жизни имманентный). Верю в человека грядущего и в вечное творчество земли обетованной. Кто он и что она — неуместно говорить об этом по поводу футуризма, но получить уместно здесь именно от него эти ответы.

Человек грядущего и есть строитель земли обетованной, а она — не пустынный мираж, но живая реальность. «Взорвите все, что чтили и чтут, и она, обетованная, окажется под-боком — вот тут!» Еще раз — согласен. Но зодчий познается по зданию. И по «Земле Обетованной» футуризма мы узнаем, кто «человек» футуризма, а значит и что такое сам футуризм.

Итак?

IX. «Земля Обетованная»

Итак — через горы времени пришел в мир человек, «человек просто», и построил свой земной рай. Этот рай — «для всех, кроме нищих духом»; в него вхож и нераскаянный убийца и «любовьями всевозможными разметавшийся прелюбодей», словом: «все, кто не вьючный мул, всякий, кому нестерпимо и тесно, знай! ему — царствие мое небесное». Заглянем же в это «царствие» футуристической мистерии, в этот земной рай земли обетованной грядущего «человека».

Не о рае Христовом ору я вам,
где постнички лижут чай без сахару, —
я о настоящих земных небесах ору.
Судите сами — Христово небо-ль,
евангелистов голодное небо ли:
в раю моем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешенебелен.
Там сладкий труд не мозолит руки,
работа розой цветет на ладони.
Там солнце такие строит трюки,
что каждый шаг в цветомории тонет.
Здесь век корпит огородника опыт —
стеклянный настил, навозная насыпь,
а у меня — на корнях укропа
шесть раз в году росли ананасы-б!

Ванны. Лифт. Души. Лиф души расстегнули... И это теперь — «рай» на земле, незвергнувшей «Повелителя Всего»! Но в благовестии об этом «рае» у В. Маяковского есть предшественник: вспомните восторженные речи Гончарова («Фрегат Паллада») о прелестях культуры и о задачах ее: «вогнать ананас на севере в пятак»... Если они будут расти шесть раз в году, да еще на корнях укропа, то что же удивительного: в раю Маяковского осуществится мечта Гончарова!

Но как же это могло случиться: Гончаров, верноподданный «Повелителя Всего», и футуризм, давно уже занесший на этого повелителя кинжал?! (купленный, впрочем, у антиквара). Каким чудом так сошлись они во вкусах и взглядах? Или чуда здесь нет, а просто-на-просто кинжал, купленный у антиквара, оказался такой же бу-тафорией, как и облачное райское молоко? В рай «Человека просто» вхожи «все, кроме нищих духом»: но до какой же подлинной нищеты духа надо дойти, чтобы «Землю Обетованную» представлять в виде такого ананасного рая!

Бутыли горящие ходят булькая...
Да, булькая!
Дерево цветет.
Да не цветком, а булкою!..
Да, булкою!..
Сахарная женщина!
Две еще!
Ходят всякие:
Яства.
Вещи.
У каждой ручка. У каждой ножка...

Предел культуры и комфорта! Бутыли ходят, булькая, дерево цветет булкою: о, мировой инженер Николаев, подлинно это твой рай: о, бессмертный «Повелитель

Всего», подлинно это твоя квартира! И что до того, что нет в этом раю «мопсовидного хозяина» и «расфуфыренной хозяйки», раз по воле автора все «нечистые» поддаются таким неотразимым соблазнам этого рая — рая для нищих духом!

Нет, напрасно покупал автор у антиквара бутафорский кинжал, напрасно компрометирует он раем своей «земли обетованной» идеалы далекого грядущего Социализма! В идеалах этих внешняя культура становится достоянием всего человечества лишь для достижения новых неведомых ступеней культуры внутренней. И человек XVIII века, Гердер, и человек XIX века, Нитцше, — нашли бы здесь общий язык с человеком грядущего, будущим «Строителем Всего»; но как все они могли бы говорить об этом с «небывалым чудом XX века», Хомой Брутом XX-го века — Владимиром Маяковским? Ведь теперь ясно, что видит он, что видит футуризм за последними пределами культуры, революции, человека, ответ дан в «Земле Обетованной».

Глубокий духовный провал при удаче внешнего достижения; «буфф», заменяющий собою «мистерию». Как это могло случиться? Для того, кто «душу футуризма» считает «пустым местом» — ответ несложен: чего же иного было ждать от духовной пустоты? Но для меня «пустым местом» является лишь душа массового футуризма, давно уже умершего от собачьей старости. Духовно мертвое «деймо» уткнулось мордой в Обводный канал, кануло в Лету; но ведь не о нем и речь, а о подлинно живом «действии» многих «вещей» В. Маяковского: его «трагедии», его «тетраптиха», «Войны и Мира», «Человека», «Мистерии-Буффа». Откуда же такой духовный срыв? Что гнетет долу мертвым грузом душу живого футуризма?

Ответ прежний: «Вещь». Крепко оседлала ведьма-Панночка «бычьей шеей» Хомы Брута XX века. Он понимал это, он знал, что оседлан, и крикогубыми заклятиями творчества пытался сбросить это ярмо «Повелителя Всего» (ибо он ведь и есть мировая душа Вещи внешней культуры). Теперь, построив по указке «Повелителя Всего» свой земной рай, он делает вид, что свободен он от ярма, что сбросил он ведьму с своей шеи. А она — крепко сидит, тем крепче, чем больше кичится он своей свободой.

Когда распахиваются, наконец, перед «нечистыми» широкие ворота «Земли Обетованной», то хозяев нового мира идут встречать «Вещи». Страшно «нечистым»: ведь были они на земле рабами вещей, рабами машин, а теперь... — «тоже, подходит, походка мышьявая! Мало коверкало нас машиною! Вам бы лишь зубы на рабочих растить» (нарочно-ли берет автор самую элементарную и опять-таки лишь внешнюю форму «оседланности» Вещью?) Но вместо «бунта Вещей» из прежней «трагедии», в этом «буффе» нас ждет раскаяние и покорность Вещей новым хозяевам земли:

Прости, рабочий!
Рабочий, прости!
Рубля рабы,
рабы рабовладельца были.
Заставил цепным делаться!
Берегла прилавки, сторублева и зла.
В окна скалила зубья зарев.
Купцовы щупальцы лезли из лавок.
Билось злобой сердце базаров!
Революция,
прачка святая,
с мылом
всю грязь лица земного смыла.
Для вас, —
пока блуждали в высях, —
обмытый мир расцвел и высох!
Свое берите!
Берите!

Идите!
Рабочий, иди!
Иди, победитель!

Полная победа! И глубокое духовное поражение автора: ведьма «Вещь» крепко гнет его голову к земле. Ибо иначе он увидел бы, он понял бы, что все время говорит лишь о внешней победе, о внешних плодах «социальной революции» и не может поднять глаз на ее духовные результаты. Смыт с лица земли обетованной «Собственник» — пусть так; но автор не видит (сильна ведьма-Вещь!), какая же духовная ступень ответит этой социальной? И лишь элементарное и снова лишь внешнее вкладывает он в уста «нечистых»: «товарищи Вещи! знаете что — довольно судьбу пытаться! Давайте, мы будем вас делать, а вы нас питать. А хозяин навяжется — не выпустим живьем! Заживем!» И в заключительном апофеозе «Мистерии» — все то же и то же: «старые арии»!

Лучи перевяжем пучками метел,
чтоб тучи небес электричеством вымести.
Мы реки миров расплещем в меде.
Земные улицы звездами вымостим.

Тут все есть, коли нет обмана. Одного только нет: зерна духа живого. Нет человека. Есть лишь внешнее его, но не внутреннее творчество. А где нет последнего — там провал в духовную пустоту, там ведьма-Панночка едет верхом на несчастном Хоме Бруте, там гибель «мистерии» в трагическом для автора «буффе».

Х. «Борщ из незабудок»

Если бы футуризм был сплошной «буфф», то разве стоило о нем много разговаривать? Если в футуризме есть хотя бы веяние крыла «мистерии», то надо выявить эту внутреннюю правду, понять и принять ее.

Внешние преграды для этого давно отпали. Прежде футуризм был «аристократичен», говорил с немногими избранными на «заумном языке». А легко-ли, со стороны, добраться до внутренней правды слов «с чужими брюхами»! Теперь футуризм стал «демократичен», стал даже «социалистичен» — прощай, «заумный язык»! Героическое время прошло, буржуа достаточно «наэпатирован»; перед нами — футуризм прирученный, одомашненный, его уже из рук кормят. И если иные из примазавшихся к футуризму не прочь умильно ворковать: «дайте попке сахару!» — то ведь и подлинный футуризм теперь далеко уже не прежний неустрашимый Гектор былой бессмыслицы. «Слово имеет смысл!» — вот до какой измены самому себе дошел футуризм, когда-то бывший революцией формы; пришла внешняя революция — и он застегнул на все пуговицы свой официально признанный мундир.

Мелочь: интересно сравнить стихи В. Маяковского в отдельных футуристических сборниках 1912—1915 гг. («Садок Судей», «Дохлая Луна», «Требник Троицк» и др.), с теми же стихами, собранными в его книжке «Простое, как мычание». Как он причесался знаками препинания, принял вид пообыденной, отказался от невинных ребусов (почему-то так сердящих госпожу Публику), вытянул строки в приличный им ряд! Если раньше он писал, как его левая нога хочет:

Пестр как фо-
Рель-сы
Н
Безузорной пашни, —

то теперь он уже членоразделен, вразумителен, причесан:

Пестр, как форель,
сын
безузорной пашни.

Мелочь, но характерная (их — десятки); футуризм не хотел более загромождать свою правду ненужной скорлупой фокусов. «Никто, зажегши свечу, не покрывает ее сосудом», — истина тысячелетняя; а футуризм был уверен, что свеча им зажжена. И он пожелал, чтобы сосуд был прозрачный.

Два слова об этом «сосуде»; я здесь не вхожу в подробное его изучение. Но тот, кто войдет, увидит: В. Маяковский имеет свою форму, свою рифму, свой словарь, и, внимательно вглядываясь в них, придет с другого конца к прежнему выводу о Хоме Бруте и Вещи. Он — тяжеловоз русской поэзии. С тяжело пригнутой к земле головой, упорно и трудно работает он над перебойным ритмом, над ломанными строками (почти всегда, однако, размещающимися в обычное «четверостишие»), над тяжелыми, долу гнетущими, искусственными, подлинно машинными, «вещными» рифмами. Все эти «разговаривать» и «варево», «тех никак» и «техника», «хоботом» и «гроба том», «храбрости» и «раб роста», «излив там», и «лифтом», «выстрелу» и «ввысь стрелу» и так далее, сплошь, без отдыха себе и другим, — слишком характерны, чтобы не быть тесно связанным с внутренней сущностью поэзии В. Маяковского.

«Вещность» рифмы тесно связана со «словарем» поэта; и «словарь» его — такой же, вещный, мясистый, крикливый. Сам он описывает, как «гриммируют городу Круппы и Круппики грозящих бровей морщ» (тому самому городу, поэт которого — он), — а у поэта

— во рту
умерших слов разлагаются трупики.
Только два живут, жирея:
«сволочь»
и еще какое-то,
кажется — «борщ».
Поэты,
размокшие в плаче и всхлипе,
бросились от улицы, ероша космы:
«как двумя такими выпеть
и барышню,
и любовь,
и цветочек под росами?».

Но он, В. Маяковский, поэт улицы — не размок в плаче и ветчине; он смело остался на улице, взял и «сволочь», и «борщ», и еще им подобные — и построил на них остов своей поэзии. Он «крикогуб», он груб — и это его показная внешность; а под этой оболочкой, быть может, таится «душа прямо геттингенская». Откуда вы знаете: может быть —

когда мой голос
похабно ухаёт
от часа к часу
целые сутки, —
может быть, Иисус Христос нюхает
моей души незабудки?!

Может быть. Но тем более верно тогда и мое понимание футуризма, как падающего под тяжестью вещности, тяжелой Вещью обремененной души. Ибо если Владимир Маяковский есть лишь современное воплощение Владимира Ленского, то какова же власть ведьмы, сумевшей геттингенскую душу поэта облечь в желтую кофту бурсака Хомы Брута!

«Вещные» рифмы; «мясистый» словарь; нежная душа. Словом — борщ из незабудок». Что бы ни прикрывалось этим, — душа геттингонца или душа бурсака, — но следствие их: «тяжеловозость». «Оковала земля окаянная»! В. Маяковский — ломовой извозчик поэзии, тяжело гроыхающий по булыжным мостовым города «души своей незабудки». И сам он откровенно признает свою тяжеловозость, хотя и метит в других:

Я раньше думал, —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный протак, —
пожалуйста!
А оказывается: —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения.
И тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.

Целит в других, а попадает в себя; ибо если поэту часто дано «легко разжать уста», то «поэт» этот во всяком случае! — не В. Маяковский. Этот — тяжело ворочает челюстями, разгрызает камешки, и, быть может, лишь в трансе «крикогубости» видит спасение от давящей его и здесь «вещности». Варит «борщ из незабудок», а получает борщ мясной, густой, уваристый, бурсацкий, тот самый борщ из топора, который сварил когда-то бравый солдат народного «буффа».

XV. Две «мистерии»

Мы видим: внешний «сосуд» футуризма вполне подтверждает определение его сущности, и наоборот. Повторяю, однако: здесь я не изучаю «сосуда», но хочу взглянуть на пламя свечи, им прикрытой. Это пламя, этот свет, эта правда, эта «мистерия» — называйте, как хотите, — есть в футуризме, иначе бы о нем не стоило и говорить.

Правда его простая, правда его двойная.

Величайшее развитие Машины в XX веке требует развития новых форм искусства. И он ошупью ищет эти формы, испытывая и победы и поражения, последние — чаще. Ибо слишком часто он забывает, что новые формы искусства должны покорить Машину — человеку, а не человека — Машине. И в последнем — его неправда, его провал.

Величайшее развитие Машины есть путь освобождения человека: это — вторая правда, заимствованная им от Социализма (здесь и лежит точка их касания). Чехов когда-то говорил, что «в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса». Но, говоря об освобождении человека, футуризм (мы видели это в «Мистерии-Буффе») не может подняться дальше освобождения внешнего, и в этом — его неправда, его провал.

Правда футуризма в том, что он увидел Машину. Неправда его в том, что он кроме нее ничего не может увидеть.

И здесь твердым противовесом футуризму является другое течение современной русской поэзии, идущее не от Машины, а от Земли, не от Города, а от Деревни. Оно ненавидит Машину, оно не верит, что только через Машину придет внешнее освобождение, но зато оно видит человека, видит все, кроме Машины, видит мистерию освобождения внутреннего. Не мистирию Машины, но мистирию Земли открывает оно всем, способным ее почувствовать.

Две правды сталкиваются здесь: города и деревни, машины и земли, столкновение их освещает нам истину. Каждого из нас душевная склонность влечет в ту или иную стихию, и очень легко поддаться одностороннему пристрастию, односторонней враждебности.

Вспомните, например, как футуризм, в лице В. Маяковского, чувствует природу, мир, человека.

«На шершавом, потном небе околеваает, вздрагивая, закат. Пришла ночь; пирует Мамаем, задом на город насеив. Улица, провалившаяся, как нос сифилитика, заклубилась, визжа и ржа, а сады похабно развалились на берегу реки — сладострастья, растекшегося в слюни».

Вот картина ночи по В. Маяковскому, типичному поэту современного Города. И нельзя отказать поэту в силе многих образов; по сравнению с ним многие и многие из его собратьев по «святому ремеслу» — «серенькие, чирикают, как перепелы», треплют старые образы, перепевают старые образцы, гибнут в болоте, — как погиб, например, засосанный внутренней и внешней пошлой «цыганщиной», несомненно талантливый Игорь Северянин.

Но вот другие образы поэта Земли; прислушайтесь — разве меньше в них силы и смелости? О прочем я уже и не говорю: слишком неравны здесь условия борьбы временного, преходящего футуризма и вечной поэзии мира. Ибо Город — только этап XX-го века в крестном пути человечества. Так вот:

«Осень, рыжая кобыла, чешет гриву. Над речным покровом берегов слышен синий лязг ее подков». «Солнце, как кошка, с небесной вербы, лапкою золотою трогает мои волоса». «Пляшет, сняв порты, златоколенный дождь». «Отелившееся небо лижет красного телка». «Изба-старуха челюстью порога жует пахучий мякиш тишины». «Пляшет сумрак в галочьей тревоге, согнув луну в пастушеский рожок» (С. Есенин).

А теперь — пусть откликнется ваша душа: где она? На берегу-ли реки, «сладострастно растекшейся в слюни», или на берегу другой реки, где

Вечер, свесившись над речкою, полощет
Водою белой пальцы синих ног...

Но не в том вопрос, с кем наша душа, вопрос в том — с кем Россия, с кем будущее. И поэт Земли отвечает на это поэту Машины:

Маяковскому грезится гудок над Зимним,
А мне — журавлиный перелет и кот на лежанке:
Брат мой несчастный, будь гостеприимным —
За окном лесные сумерки, совиные зарянки.
.....
Иглокожим, головоногим претит смоль и черника,
Тетеревиные токи в дремучих строчках;
Свете Тихий от народного лика
Опочил на моих запятых и точках.
«Простой, как мычание» и «Облаком в штанах» казинетовых
Не станет Россия, — так вещает изба.
От мереж осетровых и кетовых
Всплеска рифм и стихов ворожба.

Песнотворцу-ль радеть о кранах подъемных,
Прикармливать воронов — стоны молота!
Только в думах поддонных, в сердечных домнах
Выплавится жизни багряное золото...

(Н. Клюев).

Поэт, конечно, прав — и его земляные «поддонные думы» безмерно глубже истошного орева духовно-плоского футуризма; но за последним, независимо от воли его, стоит другая правда — правда усложняющейся жизни Города. Две правды, две мистерии — надо-ль нам бесповоротно осудить одну, возвеличить другую?

Прежде, в XIX веке, выбор был слишком прост. Еще не было города — были большие деревни; еще не была противопоставлена душа Человека и Машины. Сказали бы вы Тютчеву о том, что вселенная есть только «путаница штепселей, рычагов и ручек»!.. На утверждение: «мир есть механизм», он уже дал уничтожающий ответ тогдашним «людям города»:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнца, зная, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.
Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили,
И ночь в звездах нема была!
И, языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза.
Не их вина!

Не их вина — мы видели это; но их беда — ибо мир Земли навсегда закрыт от их взора. Или, вернее: он открыт им только с улицы Города, где не солнце золотой лапкой с небесной вербы тянет клубок лучей, а пьяный небесный маляр «обсасывает лучи в спячке». Они чувствуют зато свою «городскую» правду — о Махине, правду, которая неведома была в XIX веке, в эпоху Тютчева. Они чувствуют: под «небесную вербу» человечество придет только через Махину, через Город, не упрощением, а усложнением жизни. И в этом — бессознательная правда футуризма. И в этом — отражение в искусстве глубокого социального (и еще более глубокого!) сдвига мира.

Две «мистерии» перед нами, и надо суметь приобщиться к обоим: за «адищем Города» увидеть рай Города, за раем Деревни — ад деревни. Две правды перед нами, и надо суметь принять обе: правду нерукотворенной Земли и правду сотворенной человеком Вещи, зная, что лишь через вторую перейдет человечество к первой. Но для этого надо не покориться машинной «вещи», а покорить ее: в этом — задача грядущей культуры. Задача эта будет решена, когда все человечество, когда человек грядущего (а не одинокий его предтеча, Заратустра) твердо повторит последние слова: «я — верхом на вещи!».

Футуризм — лишь временный, случайный ручеек этого мирового потока. Сдавленный в узких берегах вольного и невольного «буффа», едва избежавший духовного нигилизма, крепко оседланный Вещью, криком кричащий, чтобы заглушить боль и заклясть «проклятого седока», слишком часто мелкий и плоский духовно, раб внешней «революционности» и внешнего творчества — футуризм таит в себе слабое пламя «мистерии», которое так легко проглядеть за громоздким его «буффом».

Да к тому же и многочисленные «футуристы» не всегда «способствуют украшению» подлинного футуризма. Так всегда бывало. Многообразное «декадентство» вы-

делило из себя небольшую группу «символизма», но подлинных символистов в русской литературе — было буквально два-три и обчелся. И часто самые именитые представители течения лишь временно, по недоразумению, с ним связаны, а по существу далеки от него безмерно. Мистически горящий сердцем на бумаге «символист» — не раз бывал невыявленным рационалистом в глубине сердца.

Так и с футуризмом. «Нас, футуристов — нас всего, быть может, семь», — заявил однажды В. Маяковский. Он, конечно, ошибся — преувеличил вдвое или втрое; но разве дело в их числе? Дело в той правде, которую — сознательно или бессознательно — они несут, и правды этой ради стоило попристальнее взглянуть в футуризм, «крикогубого Заратустру» наших дней, навечно оседланного панночкой Вещью Хому Брута XX-го века.

Декабрь 1918 — март 1918 г.