

Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ
О ПРИЧИНАХ УПАДКА
И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
СТАТЬИ 1880-1890-Х ГГ.



ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО РАН
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН



Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ



СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В 20 ТОМАХ



Редакционная коллегия:

Е.А. Андрущенко
О.А. Коростелев (председатель)
К.А. Кумпан
А.В. Лавров
В.В. Полонский
А.А. Холиков



Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ



ТОМ ДЕВЯТЫЙ

О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СТАТЬИ 1880–1890-х гг.



Электронное издание

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ДМИТРИЙ СЕЧИН
МОСКВА 2019

Российская Академия наук
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Утверждено к печати Ученым советом ИМЛИ РАН

Рецензенты
Л. А. Колобаева, О. А. Богданова

Составление, подготовка текста, послесловие *А. А. Холикова*
Примечания *А. А. Холикова* при участии *О. А. Коростелева*

Мережковский, Дмитрий Сергеевич

М52 Собрание сочинений в 20 т. Т. 9. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Статьи 1880–1890-х гг. [Электронный ресурс] / Д. С. Мережковский ; ред. кол.: Е. А. Андрущенко, О. А. Коростелев (председ.), К. А. Кумпан и др. — Эл. изд. — Электрон. текст. дан. (1 файл pdf : 338 с.). — М. : Издательство «Дмитрий Сечин», 2019. — Систем. требования: Adobe Reader XI либо Adobe Digital Editions 4.5 ; экран 10".

ISBN 978-5-91349-082-7 (общ.)

ISBN 978-5-91349-080-3 (т. 9)

В настоящий том Собрания сочинений Д. С. Мережковского (1865–1941) вошла его книга «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» в последней авторской редакции 1914 г., а также статьи 1880–1890-х гг., не включенные в сборник «Вечные спутники». На сегодняшний день это самый полный и наиболее выверенный корпус ранних литературно-критических и публицистических выступлений Мережковского за указанный период. Часть текстов републикуется после смерти автора впервые с подробными научными примечаниями. Для остальных работ заново проведена текстологическая подготовка, в довольно большом количестве исправлены как существенные неточности, так и мелкие опечатки, встречавшиеся в предыдущих изданиях. Объем комментариев при этом значительно расширен. Отдельно, в качестве «Дополнений» к основному корпусу статей, впервые воспроизводятся и комментируются собранные по периодике тех лет открытые письма автора.

ББК 84Р6

Деривативное электронное издание на основе печатного издания: Собрание сочинений в 20 т. Т. 9. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Статьи 1880–1890-х гг. [Текст] / Д. С. Мережковский ; ред. кол.: Е. А. Андрущенко, О. А. Коростелев (председ.), К. А. Кумпан и др. — М. : Издательство «Дмитрий Сечин», 2019. — 332 с. — ISBN 978-5-904962-66-1.

В соответствии со ст. 1299 и 1301 ГК РФ при устранении ограничений, установленных техническими средствами защиты авторских прав, правообладатель вправе требовать от нарушителя возмещения убытков или выплаты компенсации.

ISBN 978-5-91349-082-7 (общ.)
ISBN 978-5-91349-080-3 (т. 9)

© О. Коростелев, А. Холиков, составление, 2019
© И. А. Шилиев, оформление, 2019
© ООО «Издательство «Дмитрий Сечин», 2019



О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I.

Русская поэзия и русская культура

Тургенев и Толстой – враги. Это вражда стихийная, бессознательная и глубокая. Конечно, оба писателя могли стать выше случайных обстоятельств, благодаря которым вражда выяснилась. Но вместе с тем оба чувствовали, что они враги не по своей воле, а по своей природе. Оба в своем различии столь близкие и дружественные нашему сердцу, они стояли непримиримые друг против друга, как великие представители двух первоначальных вечно борющихся человеческих типов. Из писем Толстого к Фету видно, что ссора едва не кончилась дуэлью. Толстой, что можно заключить из тех же писем, часто отзывался о произведениях Тургенева с глубокой неприязнью. Тургенев об этом знал.

И вот перед самой смертью он пишет следующее письмо:

«Буживаль, 27 или 28 июня 1883 г.

Милый и дорогой Лев Николаевич, долго вам не писал, ибо был и есть, говоря прямо, на смертном одре. Выздороветь я не могу, и думать об этом нечего. Пишу же я вам, собственно, чтобы сказать вам, как я был рад быть вашим современником, и чтобы выразить вам мою последнюю, искреннюю просьбу.

Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар вам оттуда, откуда все другое. Ах, как я был бы счастлив, если б мог подумать, что просьба моя так на вас подействует! Я же человек конченный... Ни ходить, ни есть, ни спать, да что! Скучно даже повторять все это! Друг мой, великий писатель русской земли – внимайте моей просьбе! Дайте мне знать, если вы получите эту бумажку, и позвольте еще раз обнять вас, вашу жену, всех ваших... Не могу больше... Устал!»

Таковы последние слова Тургенева. На краю гроба он понял, что сердцу его старинный враг – ближе всех друзей, что даже на земле,

быть может, он его единственный друг. Он завещает своему врагу, своему брату, «великому писателю русской земли» то, что для него было самого дорогого в жизни, – будущность русской литературы.

Тем пророческим взглядом, который бывает у людей перед смертью, он предвидит грядущее бедствие, падение русской литературы. А для Тургенева это было одним из величайших бедствий, которые могут посетить русскую землю.

Он был прав: язык – воплощение народного духа; вот почему падение русского языка и литературы есть в то же время падение русского духа. Это воистину самое тяжкое бедствие, какое может поразить великую страну. Я употребляю слово *бедствие* вовсе не для метафоры, а вполне искренне и точно. В самом деле, от первого до последнего, от малого до великого, – для всех нас падение русского сознания, русской литературы, может быть, и менее заметное, но нисколько не менее действительное и страшное бедствие, чем война, болезни и голод.

Я хорошо знаю, что тема эта составляет еще с незапамятных времен излюбленное общее место рецензентов, не притупляющееся оружие всех литературных лагерей, всех обиженных самолюбий. Во времена Пушкина критики так же красноречиво оплакивали безнадежное падение русской литературы, как во времена Тургенева, Достоевского и Толстого. Старики любят употреблять это оружие против молодых. Отживающие искренне убеждены, что во времена их молодости и небо было яснее, и земля плодороднее, и девушки красивее, и писатели талантливее. Но характерная черта таких недобросовестных и неосновательных жалоб на падение литературы – личная нота, торжествующая насмешка и *злорадство*.

Мне могут сделать и другое возражение: «Только что кончилась великая эпоха Достоевского, Гончарова, Толстого, Тургенева, даже не кончилась, потому что последние произведения Толстого относятся к последним дням современной литературы. Собственно, и о причинах падения нечего говорить, ибо они сами по себе слишком ясны. Наступает век литературных эпигонов. А талантов нет, потому что ни одна историческая эпоха, как бы она ни была плодотворна, ни один народ не может производить гениев непрерывно. Но явись в наши дни новая сила, равная прежним, и не было бы речи ни о каком литературном упадке».

Прежде всего, я должен разграничить литературу от поэзии. Я заранее готов согласиться, что, в сущности, это вопрос иногда сливающихся оттенков и почти неуловимых степеней, но для моей задачи они имеют большое значение. Поэзия – сила первобытная и вечная, *стихийная*, произвольный и непосредственный дар Божий. Люди над нею почти не властны, как над бесцельными и прекрасными явлениями природы, над восходом и закатом светил, над затишьем и бурями океана. Поэтические откровения доступны и ребенку, и дикарю, и Гёте, и лодочнику, напевающему октавы Тассо, и Гомеру. Поэт мо-

жет быть великим в полном одиночестве. Сила вдохновения не должна зависеть от того, – внимает ли певцу человечество или двое, трое, или даже никто.

Литература зиждется на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура – на первобытных силах природы. Песни блаженного слепого старика, который бродил по побережьям Ионии, среди воинственных племен Эллады, конечно, не могли быть литературной силой. Но вот через несколько столетий в Афинах, в эпоху Перикла, в среде великих греческих писателей и философов Гомер приобретает совершенно новое, не только поэтическое, но и литературное значение. Гомер становится родоначальником целой школы художников и писателей. Едва ли не каждая строчка греческой литературы отмечена неизгладимой печатью его гения. Вы до сих пор чувствуете дух Гомера в какой-нибудь полустертой надписи на могильном мраморе, как и в диалогах Платона, и в шутках Аристофана, и в походном дневнике Ксенофонта, и в нежных, как мрамор Парфенона, подобных самым чистым христианским гимнам, лирических хорах Софокла. Дух Гомера – ненарушимая литературная связь между всеми отдельными поэтическими явлениями Греции, как бы они ни были различны по своим индивидуальным чертам. Много веков спустя, уже в окаменелой Византии, в мрачный полумонашеский век Феодосия Великого, среди глубокого литературного упадка все еще веет живучее, ничем не истребимое благоухание древних ионических рапсодий в любовной идиллии Лонгуса «Дафнис и Хлоя». Великая литература до последнего вздоха осталась верной своему родоначальнику. В поэтической прозе Лонгуса слышатся иногда как будто последние отзвуки древнего гекзаметра Одиссеи, как отдаленный гул ионических волн.

В сущности, литература та же поэзия, но только рассматриваемая не с точки зрения индивидуального творчества отдельных художников, а как сила, движущая целые поколения, целые народы по известному культурному пути, как преемственность поэтических явлений, передаваемых из века в век и объединенных великим историческим началом.

Всякое литературное течение так же порождается поэзией, как известная школа живописи, известный стиль – архитектурой.

Подобные таланты, как, например, Гирландайо или Вероккио – художники, подготовившие расцвет флорентийской живописи, могли возникнуть и в другой стране, и в другую эпоху. Но нигде в мире они не имели бы того поразительного значения, как именно на этом маленьком клочке земли, у подошвы Сан-Миньято, на берегах мутно-зеленого Арно. Здесь, и только здесь, у Гирландайо мог явиться такой ученик, как Буонарроти, у Вероккио – Леонардо да Винчи. Нужна была именно эта атмосфера флорентийских мастерских, воздух, насыщенный запахом красок и мраморной пыли для того, чтобы распустились редкие, дотоле невиданные цветы человеческого гения. Как

будто в самом деле свободный, мрачный и пламенный дух неукротимого народа долго томился в своей немоте, бродил, искал воплощения и не мог найти. Он едва-едва брезжит, как мысль сквозь тяжелый полусон, как бледная полоска в утренних тучах, – в задумчивых, больших глазах еще иконописных, полувизантийских мадонн Чимабуэ, он проясняется в мощном реализме Джотто, сияет уже ярким светом у Гирландайо, у Вероккио, на время отклоняется в религиозной живописи Фра Анжелико, чтобы вдруг, наконец, как молния из тучи, вырваться с ослепительным блеском и все озарить в титаническом Микеланджело и загадочном Леонардо да Винчи. Какое торжество для народа! Отныне флорентийский дух нашел себе полное выражение, неистребимую форму. Вокруг него могут происходить всевозможные перевороты, все может рушиться: Флоренция Возрождения сама себя нашла, она есть, она – бессмертна, как Афины Перикла, как Рим Августа. Я узнаю мощный резец Донателло в отчеканенных, с их металлическим звуком, терцинах Алигьери. На всем печать мрачного, свободного и неукротимого духа флорентийского. Он чувствуется в самых ничтожных подробностях архитектуры, – вот в этих несравненно прекрасных чугунных грифонах, которые вбиты в камень на уличных перекрестках по углам палаццо, чтобы поддерживать факелы ночью. Так в двустиих греческой эпитафии я узнаю дух Гомера, в ничтожном обломке мрамора, наполовину скрытом мохом и землею, – стиль ионической колонны.

На всех созданиях истинно великих культур, как на монетах, отчеканен лик одного властелина. Этот властелин – гений народа.

В наши дни нечто подобное, хотя в меньших размерах, повторяется в преемственности литературных школ Франции. В эпоху романтизма, в атмосфере всеобщего экстаза, в ожесточенных спорах, в оригинальных кружках Латинского квартала – был какой-то трепет жизни, какое-то творческое дуновение, несомненно плодотворное для всей последующей культурной жизни Франции. Впоследствии реакция против романтической лжи довела литературу до нелепых крайностей грубого, жестокого и теперь, в свою очередь, мертвеющего натурализма. И вот мы уже присутствуем при первых неясных усилиях народного гения найти новые творческие пути, новые сочетания жизненной правды с величайшим идеализмом. Теперь на берегах Сены тот же воздух, какой был за пятьсот лет на берегах Арно. Стихийные разрозненные явления поэзии вот уже три века превратились здесь в стройную, могучую систему, как некогда в Греции, как живопись во Флоренции, благодаря преемственности целых литературных поколений, объединенных всемирно-историческим началом.

Мы видим повсюду и во все века – в современном Париже, как во Флоренции XV века и в Афинах Перикла, и в Веймарском кружке Гёте, и в Англии в эпоху Елизаветы, мы видим, что нужна известная

атмосфера для того, чтобы глубочайшие стороны гения могли вполне проявиться. Между писателями с различными, иногда противоположными темпераментами устанавливаются, как между противоположными полюсами, особые умственные течения, особый воздух, насыщенный творческими веяниями, и только в этой грозовой, благодатной атмосфере гения вспыхивает та внезапная искра, та всеозаряющая молния народного сознания, которой люди ждут и не могут иногда дожидаться в продолжение целых веков. Литература – своего рода церковь. Гений народа говорит верующим в него: «Где двое или трое собрались во имя мое, там я среди них». Человек только среди подобных себе становится воистину человеком. Помните наивный символический рассказ из «Деяний Апостолов»:

«...Все они были *единодушно вместе*. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились.

И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них» (гл. II, 1–3).

Несомненно, что в России были истинно великие поэтические явления. Но вот вопрос: была ли в России истинно великая литература, достойная стать наряду с другими всемирными литературами?

Иногда у самого Пушкина вырываются жалобы на одиночество. В письмах он признается, что русский поэт ровно ничего не знает о судьбе своих произведений: он работает в пустыне. Великий писатель доходит до такого отчаяния, что готов проклясть землю, в которой родился: «*Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!*» (1836 г., 18 мая, из Москвы в Петербург – жене). Он был так же одинок в цыганском таборе, в глубине бессарабских степей, как и в ледяных кружках великосветского Петербурга, как и в литературной атмосфере Греча и Булгарина. Такое же одиночество – судьба Гоголя. Всю жизнь сатирик боролся за право смеяться. Изнуряющее, губительное чувство *напрасной любви* к родине было у Гоголя еще сильнее, чем у Пушкина. Оно нарушило навеки его внутреннее равновесие, довело до безумия. Лермонтов – уже вполне стихийное явление. Этот сильный человек, в котором было столько напоминающего истинных героев, избранных судьбы, стыдился названия русского литератора, как чего-то унижительного и карикатурного. Он вспыхнул и погас неожиданным таинственным метеором, прилетевшим из неведомой первобытной глубины народного духа и почти мгновенно в ней потонувшим.

Во втором поколении русских питателей чувство беспомощного одиночества не только не уменьшается, а скорее возрастает. Творец Обломова всю жизнь оставался каким-то литературным отшельником, нелюдимым и недоступным. Достоевский, произносящий пламенную речь о всечеловеческой примиряющей терпимости русского народа на пушкинских празднествах, пишет на одного из величайших

русских поэтов и самых законных наследников Пушкина, вдохновляемый ненавистью к западникам, карикатуру Кармазинова в «Бесах». Некрасов, Щедрин и весь собранный ими кружок питает непримиримую и – заметьте – опять-таки не личную, а бескорыстную гражданскую ненависть к «жестокому таланту», к Достоевскому. Тургенев, по собственному признанию, чувствует инстинктивное, даже физиологическое отвращение к поэзии Некрасова. О печальной и столь характерной для русской литературы вражде Толстого и Тургенева я говорил уже в начале статьи.

Может быть, раз в сорок лет сходятся два, три русских писателя, но не пред лицом всего народа, а где-то в уголку, втайне, во мраке, на одно мгновение, чтобы потом разойтись навеки. Так сошлись Пушкин и Гоголь. Мимолетная случайная встреча в пустыне! Потом был кружок Белинского. Там впервые начали понимать Пушкина, там приветствовали Тургенева, Гончарова и Достоевского. Но одно враждебное дуновение – и все распадается, и остается только полузабытая легенда. Нет, никогда еще в продолжение целого столетия русские писатели не *«пребывали единодушно вместе»*. Священный огонь народного сознания, тот разделяющийся пламенный язык, о котором сказано в «Деяниях», ищет избранных, даже на одно мгновение вспыхивает, но тотчас же потухает. Русская жизнь не бережет его. Все эти эфемерные кружки были слишком непрочны, чтобы в них произошло то великое историческое чудо, которое можно назвать сошествием народного духа на литературу. По-видимому, русский писатель примирился со своей участью: до сих пор он живет и умирает в полном одиночестве.

Я понимаю связь между Некрасовым и Щедриным. Но какая связь между Майковым и Некрасовым? Критика об этом безмолвствует или же уверяет с нетерпимостью, что связи никакой нет и быть не может, что Некрасов и Майков взаимно друг друга отрицают. Бок о бок, в одном городе, среди тех же внешних условий, с почти одинаковым кругом читателей – каждая литературная группа живет особой жизнью, как будто на отдельном острове. Есть остров гражданский Некрасова и «Отечественных записок». От него отделен непроходимыми безднами, яростными литературными пучинами поэтический остров независимых эстетиков – Майкова, Фета, Полонского. Между островами – из рода в род – вражда убийственная, доходящая до кровомщения. Горе несчастному поэту-мечтателю, если он попадет на побережье гражданского острова! У наших критиков царствуют нравы настоящих людоедов. Русские рецензенты шестидесятых годов, как дикари-островитяне, о которых рассказывают путешественники, пожирали ни в чем, в сущности, не повинного Фета или Полонского на страницах «Отечественных записок». Но не такой же ли кровавой местью отплатили впоследствии гражданским поэтам и беспечные обитатели поэтического острова? Между Некрасовым и Майковым

так же, как между западником Тургеневым и народным мистиком Достоевским, между Тургеневым и Толстым, не было той живой, терпимой и всепримиряющей среды, того культурного воздуха, где противоположные оригинальные темпераменты, соприкасаясь, усиливают друг друга и возбуждают к деятельности.

Так называемые русские кружки – еще хуже русского одиночества: второе горше первого. Тургенев недаром ненавидел их. Для примера стоит указать на славянофильство. Это – настоящий московский приход; не живое, свободное взаимодействие искренних и талантливых людей, а какой-то литературный *угол*, где, как во всех подобных углах, тесно, душно и темно.

Соединение оригинальных и глубоких талантов в России за последние полвека делает еще более поразительным отсутствие русской литературы, достойной великой русской поэзии. До сих пор, с чисто национальной славянской иронией, русские писатели имеют право сказать друг другу: поэзия наша велика и могуча, но ни литературной преемственности, ни свободного взаимодействия в ней нет. Вот почему завтра же у нас может явиться новый романист, равный Тургеневу, новый поэт, равный Лермонтову, и написать гениальное произведение, – все-таки великой, имеющей всемирное значение, русской литературы он не создаст. И тотчас же, после его смерти, наступит такой же упадок, такое же варварское и непонятное одичание, какое мы теперь переживаем. Дальше идти некуда. Напрасно близорукие рецензенты так горько плачут об отсутствии талантов. Во всяком случае это явление – стихийное и временное. По-видимому, стоило бы только подождать, и с первым талантом литература возродилась бы. Но горе в том, что кризис, переживаемый нами, неизмеримо глубже и болезненнее. Он сводится к вопросу: быть или не быть в России великой литературе, т. е. воплощению великого народного сознания.

Будущий историк русской культуры, минуя многое, что теперь волнует и пленяет умы, остановится с немалым удивлением перед многозначительным образом одного из царей поэзии, увенчанных всемирною славой, Л. Толстого, в крестьянской одежде идущего за сохой, как он изображен на известной картине Репина. Что бы там ни говорили о тщеславии, как бы ни смеялись и ни спорили, фигура эта возвышается в XIX веке и невольно приковывает внимание. Мне кажется, что в мятежном восстании русского поэта против того, перед чем лучшие люди Европы, – олимпиец Гёте так же, как демонический Байрон, – преклонялись с трепетом и благоговением, много искреннего, к сожалению, может быть, *слишком много* искреннего. Толстой обнаружил в резкой наготе то, что и прежде сквозило в жизни и произведениях наших писателей. Это их сила, оригинальность и, вместе с тем, слабость.

В Пушкине, почерпнувшем, быть может, самое смелое из своих вдохновений в диком цыганском таборе, в Гоголе с его мистическим

бредом, в презрении Лермонтова к людям, к современной цивилизации, в его всепоглощающей буддийской любви к природе, в болезненно гордой мечте Достоевского о роли *Мессии*, назначенной Богом русскому смиренному народу, грядущему исправить все, что сделала Европа, – во всех этих писателях то же стихийное начало, как у Толстого: *бегство от культуры*.

Теперь сравните с Толстым, идущим в лаптях за сохой, образ представителя всемирно-исторической культуры – Гёте. В Веймарском доме, похожем на дворец или музей, среди сокровищ искусства и науки – божественный старец, тот, пред кем создатель Манфреда склонялся, как ученик, как «ленный вассал»! Разве Гёте не был удручен тою же самою мировую скорбью, которая в тридцать лет сожгла титана Байрона, довела его до отчаяния и самоубийства развратом? И все же Гёте среди такой скорби умел жить и радоваться жизни! Каким юношеским восторгом вспыхивал в 80 лет орлиный взгляд его, когда он слышал о новом открытии, подтверждавшем теорию цветов или биологическую эволюцию. Не было такого культурного явления во всех веках у всех народов, с которым не пришел бы в соприкосновение его всеобъемлющий ум, на которое не ответило бы его многозвучное сердце.

И заметьте, что *стихийной* творческой силы у Гёте во всяком случае не меньше, чем у стихийных поэтов России. Этот олимпиец сам часто говорил о том темном, ночном, недоступном разуму, «*демоническом*», как он любил выражаться (от слова δαίμων – божество), с чем он боролся и что управляло всей его жизнью. Представителя культуры, разумного Гёте, пишущего тихие лукрециевы гексаметры о подборе животных и растений, вы не узнаете, читая проклятия Фауста. Ничего подобного по *стихийной* силе нет у самого разрушителя Байрона. Наука приблизила Гёте к природе, еще более обнажила перед ним ее божественную тайну:

Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Он не боялся, что наука и культура отдалят его от природы, от земли, от родины, он знал, что высшая степень культуры, вместе с тем, высшая степень народности.

Гёте – лучший тип истинно великого, не только поэта, но и *литератора*. Толстой, великий поэт, никогда не был литератором. В своих автобиографических признаниях Толстой неоднократно высказывает, по-видимому, искреннее и тем более плачевное презрение к собственным созданиям. Это презрение невольно пробуждает горькое раздумие о судьбе русской литературы. Если уж один из величайших наших поэтов так мало признает культурное значение поэзии, чего же ждать от других? Нет, Гёте не презирал того, что создал. Такое отношение, как у Толстого, к собственным творениям показалось бы ему святотатством. Вот бездна, отделяющая поэзию от литературы.

В сущности, это та же самая бездна, которая отделяет стихийное от человеческого. Сколько бы еще у нас ни было гениальных писателей, но, пока у России не будет своей литературы, у нее не будет и своего Гёте, представителя народного духа. Стихийный богатырь, герой древнерусских былин, не подымет маленькой «переметной сумочки», в которой заключена тяжесть мира, бремя земли.

Слезает Святогор с добра коня,
Ухватил он сумочку обема руками,
Поднял сумочку повыше колен:
И по колено Святогор в землю угряз,
А по белу лицу – не слезы, а кровь течет...

Тяжесть мира не может поднять *один* народ, как бы он ни был силен. Древний богатырь все глубже и глубже будет уходить в землю, удрученный стихийной силой, если, наконец, не признает, что есть и другая высшая сила, кроме той, в которую он до сих пор верил.

II.

Настроение публики. Порча языка. Мелкая пресса. Система гонораров. Издатели. Редакторы

Когда думаешь о настроении тех, кто теперь читает и пишет в России, перед глазами невольно встает знакомый великорусский пейзаж. Местность где-нибудь в средних губерниях, около полотна железной дороги. Скудная природа, истощенная не менее скудной цивилизацией. Болота с торфяными кочками и пнями, остатками вырубленного леса, обмелевшая, унылая речонка. На косогоре – несколько серых домиков; самый большой с надписью – «Трактир». На рельсах – пьяные мастеровые в городских поддевках, с гармониками и нелепыми песнями. Вдали фабричная труба. И надо всем – холодный, резкий, как будто мертвый, день, скучное северное небо:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.
Взгляни, какой здесь вид...

Откройте наудачу современный «толстый» журнал или газету, вы встретите то же настроение, тот же мертвый колорит, ту же скуку, ту же печать уродливой, полуварварской цивилизации и ту же унылую, безнадежную плоскость.

Помню, я испытал с обидной горечью и ясностью эту, в сущности, давнишнюю, родную, уже Пушкиным описанную скуку, возвращаясь из-за границы, из Парижа. Без всяких политических и философских соображений, просто в бульварах, в толпе, в театрах, в рекламах, выставках, кафе, в этом непрерывном ропоте человеческого океана – чувствуется, что там *есть жизнь*.

Нигде, даже в России, не царствует такая скука, как в литературных кружках. Опять-таки, без всяких высших философских и политических соображений, просто кажется, что здесь *нет жизни*. Когда сразу из европейского воздуха, из атмосферы напряженной деятельности и мысли перенесешься в один из этих притонов скуки, в одну из несчастных петербургских редакций, с каким горьким недоумением слушаешь унылые разговоры унылых сотрудников. Если редакция легкомысленная, кажется, что попал в подозрительную справочную контору; если редакция серьезная, чувствуешь себя в канцелярии среди чиновников.

Я помню литературный кружок одного молодого журнала, подававшего большие надежды. Там собирались писательницы-дамы, и только что прогремевшие беллетристы, и люди почтенного старого времени, талантливые и умные. Тем не менее скука царствовала непреодолимая. Все только притворялись, что делают серьезное, кому-то нужное дело, а в душе томились. Однажды принесли в редакцию простую детскую игрушку, бумажную муху. Надо было заводить пружинку, и муха, треща крыльями, летала по комнате. Как все были довольны, как хохотали и забавлялись!.. Угрюмые лица просветлели, и дамы хлопали в ладоши. С тех пор прошло лет шесть, но я помню очень ясно эту маленькую бытовую сценку, не лишенную местного колорита.

В последнем из своих стихотворений в прозе Тургенев говорит:

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне поддержка и опора, о, великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! – Не будь тебя, как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома! – Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу».

Три главных разлагающих силы вызывают упадок языка. Первая из них – критика. Еще Писарев ввел особый иронический, почти разговорный прием. Надо отдать ему справедливость; этот сжатый, несколько надменный, как речи Базарова, но увлекательно сильный язык был отлично приспособленное разрушительное орудие в его руках. Писарев ослепил все поколение русских рецензентов 60-х годов. В критическом отделе «Отечественных записок» считалось неприкрытым писать другим языком. Но, как и всегда, подражатели взяли только внешние стороны оригинала. Силу они превратили в грубость, иронию – в оскорбительную фамильярность с читателем, простоту – в презрение к самым необходимым приличиям. Ничто так не

развращает первоначально искреннего и всегда серьезного языка народа, как эта литературная бойкость дурного тона.

Другая сила, разрушительно влияющая на литературную речь, — та особенная сатирическая манера, которую Салтыков называл «рабьим эзоповским языком». У него стиль этот хорош, полон смертельного яда, тайного мщения и своеобразной, если можно так выразиться, злобной красоты! Салтыков владел духом народной речи. Но во что превратили эзоповский язык все бесчисленные, либеральные и консервативные (ибо и такие были) подражатели Салтыкова, критики из мелкой прессы и «Будильника», фельетонисты, обличительные корреспонденты. Насильственное и тяжелое остроумие, хитрые намеки, ужимки, сатирические гримасы — все это вошло в плоть и кровь газетного жаргона. Рабий язык может быть оправдан только высочайшим внутренним благородством и отвагой сатиры; иначе он бесцелен и противен. Ясность, простота речи становятся все более и более редкими достоинствами.

Попробуйте отложить наши современные журналы, читайте долгое время только иностранные книги и русских великих писателей прошлого поколения, потом сразу откройте свежий номер современной газеты, — вы будете поражены, вас охватит испорченная атмосфера, уродливые неологизмы, одичание и пошлость языка, особенно в мелкой прессе: как будто с вольного воздуха вы войдете в комнату, где сильный дурной запах. Так же, как во Франции XVII в. придворная риторика и напыщенность, в Германии XVIII в. перед появлением Вертера мещанская сентиментальность и слащавость, теперь в России портят живую народную речь эта мнимо сатирическая манера, напряженное остроумие и распушенность, пренебрежение к стилю, литературная развязность дурного тона.

Третья и едва ли не самая главная причина падения языка — возрастающее невежество. Столь часто оплакиваемое вторжение в литературу демократической богемы было бы менее опасным, если бы у нас, как, например, во Франции, существовало крепкое зерно литературных традиций. Но такого зерна нет. Будущий историк русской журналистики соберет много печальных современных анекдотов, рисующих это понижение уровня образованности. В одной большой петербургской газете я прочел известие о том, что знаменитая драма Генрика Ибсена «Нора» в первый раз была поставлена с большим успехом — о ужас! — в Веймарском театре, когда им управлял Гёте! В другой газете перевели имя французского поэта Леконта де Лиля — граф де Лиль. Таких курьезов множество.

Полное незнание иногда лучше неполного знания. Пушкин уверял, что можно поучиться хорошему русскому языку у московских просвирен. Люди, вполне чуждые образованности, сохранившие, однако, связь с народом, владеют чистым, даже красивым языком. Но в среде полуневежественной, полуобразованной, уже оторванной от

народа и еще не достигшей культуры, именно в той среде, из которой выходят все литературные ремесленники, вся демократическая газетная божема, язык мертвеет и разлагается.

Другая причина упадка литературы – система гонораров.

Т. Карлейль говорит, что в современной Европе среди небывалого торжества денежного строя единственными представителями вечного протеста против силы денег, идеального нищенства, по его выражению, могли бы сделаться только писатели. Нищим был некогда Данте в Италии, потом Сэмюэл Бен Джонсон – в Англии, Жан-Жак Руссо – во Франции, Эдгар По – в Америке. Отчасти такой же тип был и в России – В. Белинский. Никакие вознаграждения, никакие литературные капиталы, миллионные гонорары порнографических писателей и опереточных либреттистов до сих пор не могут ни в толпе, ни в самих авторах уничтожить благоговения к бескорыстию литературного труда. В этом глубокий, трогательный смысл. Люди простые, совсем далекие от литературы, еще не узнавшие продажности вдохновения, смотрят на художника, на журналиста, на поэта, может быть, вовсе и недостойного такого уважения, как на избранника, как на человека, пришедшего из царства идеала. Точно так, несмотря на все вопиющие злоупотребления церкви, простые люди средних веков смотрели на священников и монахов. Когда вера в бескорыстие представителей церкви окончательно исчезла, средневековое общество рушилось, ибо только на вере в какой-нибудь бескорыстный принцип зиждется всякое общество. Когда современная публика вполне проникнет в грубую *симонию* литературного рынка и окончательно потеряет наивную веру в бескорыстие своих духовных вождей, своих писателей, литература потеряет нравственный смысл, как некогда средневековая церковь.

В сущности, каждый писатель отдает свое произведение публике – *даром*. Созидание на земле даже малейшей доли красоты – такой нравственный подвиг, такое благодеяние людям, что оно несоизмеримо ни с какими денежными наградами. И толпа это знает. На земле художники, ученые и поэты до сих пор в слишком практичный век – последние непрактичные люди, последние мечтатели, несмотря на все гонорары. Среди торжества буржуазно-промышленных и капиталистических идеалов жив суровый идеал царственного нищего, каким был Алигьери, бродивший без приюта из города в город и признававшийся, что не сладок ему хлеб изгнания, хлеб чужих людей. Эдгар По умирает как последний пьяница, как нищий, едва не на большой дороге в самой богатой стране мира, в стране чудовищных гонораров и гигантской журналистики.

Когда гонорар окончательно утрачивает всякий идеальный смысл, когда он перестает быть символом духовного нищенства писателей, знаком неизмеримой благодарности толпы, когда он превращается в повседневную официальную *плату* за труд, в материальное вознагра-

граждение наемнику толпы, он становится величайшей разрушительной силой, одной из главнейших причин упадка. Система гонораров, как промышленных сделок на литературном рынке, – орудие, посредством которого публика порабощает своих поденщиков, своих писателей: они же мстят ей тем, что, презирая и угрожая, развращают ее.

Есть два средства овладеть вниманием толпы: во-первых, написать истинно гениальное произведение. Но на это способны один или двое в целом поколении, да и те работают почти всегда бескорыстно. Другое, столь же верное и более легкое: угождать низшим потребностям толпы. И чем ниже потребности, удовлетворяемые книгой, тем обширнее круг читателей, тем быстрее почти волшебное обогащение людей, продавших толпе даже самый крошечный талант. Таким образом гонорар становится настоящей платой за самый унижительный из родов проституции – платой, посредством которой публика и автор взаимно друг друга развращают. Газеты и журналы становятся огромными базарами с торгово-промышленными сделками, литературными фабриками и заводами с бездушной поденной платой. Мне могут возразить, что всегда и везде так было, что еще в более резких и унижительных формах мы видим зависимость литературы от капитала в Западной Европе.

Во-первых, в России ничего подобного не было даже лет тридцать, сорок тому назад. Пушкин говорит в одном письме к Рылееву: «У нас писатели взяты из высшего класса общества. Аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием; мы не хотим быть покровительствуемы равными, – вот чего Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или одою, а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин».

Пушкин прав. Он выставляет вполне верно сословное разграничение, которое в продолжение долгого времени защищало русскую литературу от вторжения слишком грубых, рыночных нравов. Но с тех пор, как написаны эти строки, прошло около семидесяти лет. Шестисотлетних дворян в русской литературе становится все меньше и меньше. Аристократический оплот окончательно рушился. И в самом деле, никогда еще русская литература, открытая всем ветрам, преданная всем вторжениям, затоптанная даже не демократической, а просто *уличной* толпой, не была так незащищена перед грубым насилием нового, с каждым днем возрастающего *денежного варварства*, перед властью капитала.

В Западной Европе есть вековая умственная аристократия, и этот могущественный культурный оплот более незыблем и прочен, нежели аристократия родовая, дворянство, на которые Пушкин возлагал, кажется, слишком большие надежды. Но такого умственного аристократического оплота, таких великих культурно-исторических преданий, охраняющих святая святых литературы от вторжения рыночно-

го капитала, к сожалению, у нас в России не было, нет и Бог знает сколько времени еще не будет. Вот почему литературное хищничество и продажность более развиты в России, чем где бы то ни было. Какие лица! Какие нравы! И ужасно, что эти лица самые молодые, бодрые, полные надежд... Страшно становится, когда видишь, что литература, поэзия – самое воздушное и нежное из всех созданий человеческого духа – все более и более предается во власть этому всепожирающему Молоху, современному капитализму!..

Критики наших так называемых *толстых* журналов привыкли относиться к мелкой прессе с высокомерным презрением, даже прямо игнорировать ее существование. Мы иногда перед Новым годом с недоумением видим на последней странице газеты пол-аршинные буквы чудовищной рекламы о новом микроскопическом журнале, который сразу предлагает какую-нибудь поразительную приманку, например, неизданное произведение Гоголя, а рядом с Гоголем – новейший стенной календарь. Из объявления явствует, что редактор возлагает столько же надежд на стенной календарь, как и на Гоголя.

Проходит некоторое время. Все забывают даже о существовании нового журнала. В литературных кружках не знают его имени; и вдруг, через несколько лет, оказывается, что он обладает двумя-тремястами тысяч подписчиков. Никто не мог бы объяснить, откуда и на какую приманку они явились. Во всяком случае, 200, 300 тысяч русских читающих людей, хотя бы из самой демократической, даже не интеллигентной среды, – достойны некоторого внимания и серьезной журнальной критики. Мелкая пресса и журналы с иллюстрациями при быстро возрастающей потребности в чтении могли бы сделаться огромной и благодатной культурной силой. Высокомерное пренебрежение критиков и читателей толстых журналов не мешает, а, напротив, помогает ловким литературным промышленникам десятками лет ежедневно отравлять 200, 300 тысяч человек, хотя бы и «малых сих», художественным безвкусием и невежеством, дешевыми олеографиями и пошлыми бульварными романами. У этих маленьких, уличных изданий ужасающая плодовитость низших организмов. Каждое из них отдельно – ничто, но все вместе – они страшная сила. Уже и теперь иногда слишком трудно провести пограничную черту, ясно определить, где кончается мелкая пресса и начинаются «серьезные» газеты и «толстые» журналы. В *мелкой прессе*, в этой необъятной литературе, как в капле разлагающейся воды под сильным микроскопом, вы можете найти зародыши всех болезней, всех пороков, всех нравственных гниений.

И какое все это живое, какое быстрое, радостное и до ужаса маленькое: они мгновенно друг друга проглатывают, мгновенно возрождаются. За тысячами – новые тысячи! Бессознательно, глухо и слепо творят они дело литературного разложения – бесчисленные и неуловимые!

До сих пор в России книга не имела почти никакой самостоятельной жизни, находясь в полной зависимости от периодических изданий. Если у автора нет привлекательности и славы всепобеждающей, если он хочет, чтобы произведение заметили интеллигентные русские люди и литературные кружки, он не пойдет в мелкую прессу – и поневоле должен обратиться к одному из пяти, шести редакторов толстых журналов. В Западной Европе книга получила значение, равное газетам и журналам, или даже большее, и это, конечно, ко благу литературы, потому что книга дает беспредельную свободу оригинальности. Каждый самостоятельный талант не может не чувствовать справедливого негодования на малейшее вмешательство своего хозяина, редактора, осторожного и рассудительного педагога незрелой публики. Каждый оригинальный писатель говорит с толпою как «власть имеющий», а редактор – как слугитель толпы, если только он сам не истинный талант, не художник, не ученый, хоть раз в жизни создавший что-нибудь новое и живое. Но вот беда: между пятью, шестью редакторами современных русских журналов нет ни одного литератора или ученого по призванию, с прирожденным, а не симулированным художественным или научным пониманием. Все это люди образованные, бескорыстные, достойные глубокого уважения, но в своих литературных вкусах – неизлечимые моралисты и боязливые педагоги незрелой толпы. У них нет даже той свободы и смелости в границах определенной партии, какая была, например, у Некрасова или Щедрина. Найдут ли они новый талант, тотчас же их редакторскому робкому сердцу хочется потихоньку, не суровостью, а, так сказать, отеческой лаской, педагогическим влиянием втолкнуть живую, непокорную оригинальность в свои старенькие излюбленные рамочки, чтобы было, пожалуй, и оригинально, но главное поприличнее, поаккуратнее и побледнее.

Я слышал от одного литератора следующее, довольно верное, сравнение: наши писатели еще не решаются выступать перед публикой в самостоятельных книгах, в одиночку. Чтобы не погибнуть в современной литературной пустыне, они должны собираться в журналы, в караваны и путешествовать вместе. В таком караване есть и вождь, редактор, и выючные животные, тяжеловесные компиляторы, и отважные застрельщики, рецензенты. Путешественники рассказывают, что караваны в Сахаре обыкновенно берут с собою в путь труп какого-нибудь животного, который бросают ночью хищным зверям, чтобы предупредить их нападение. Такой труп в наших современных журналах – неизбежный, скучнейший и длиннейший роман.

А русский читатель в самом деле – сила темная, стихийная, неожиданно прихотливая. Редактор чувствует под собой эту зыбкую некультурную почву и не доверяет ей. Как у всех ценителей с трусливым банальным вкусом, поработанным толпе, заветный идеал его – внешняя литературная *благопристойность*. Пусть холодно, как лед,

но зато строжайший этикет соблюден, пусть мертво, но зато в каждом буржуазно-аристократическом салоне Петербурга можно смело читать вслух. До какого педантизма иногда доходит эта забота о внешней корректности при внутреннем безвкусице, видно из следующего характерного анекдота, невероятного и, однако, вполне достоверного.

Писатель отдает в редакцию серьезного журнала перевод одной греческой трагедии. После внимательного чтения редактор объявляет:

– Печатать невозможно.

– Почему же?

– Вот видите ли... Трагедия Эсхила – это, так сказать, *слишком яркий классический цветок на тусклом поле современной русской беллетристики*.

– Но тем лучше, что яркий!..

– Я ведь сказал – *слишком яркий классический* цветок – перевод с греческого.

– Что же из того, что с греческого?

– Помилуйте, мы в общественной хронике все время боремся против классической системы воспитания, и вдруг целая трагедия Эсхила.

В сущности, рыночная система гонораров, капиталисты-издатели, бескорыстные, но лишенные художественного чутья редакторы, – все это силы только внешние – и как ни пагубно их влияние на литературу, оно не может сравниться с действием внутренних разрушительных сил, из которых едва ли не главная – критика.

III.

Современные русские критики

И. Тэн сделал первую попытку применения строго научного метода к искусству. Но область эстетической психологии слишком мало разработана, чтобы считать эту попытку завершенной.

Во всяком случае, деятельность в том же направлении, т. е. исследование законов творчества, его отношений к законам психологии и социальных наук, взаимодействия художника и культурно-исторической среды могут быть в будущем весьма плодотворны.

Другой, не менее значительный и гораздо более разработанный метод – *субъективно-художественный*. Во всех лучших критических исследованиях Сент-Бёва, Гердера, Брандеса, Лессинга, Карлейля, Белинского вы найдете страницы, в которых критик превращается в самостоятельного поэта.

Таким образом, возник почти неведомый до наших времен и все более развивающийся род художественного творчества. В своих раз-

розенных заметках об искусстве и всемирной литературе, в эпиграммах и ксениях Гёте, отчасти Шиллер дали первые образцы критической поэзии. Для субъективно-художественного критика мир искусства играет ту же роль, как для художника – мир действительный. Книги – живые люди. Он их любит и ненавидит, ими живет и от них умирает, ими наслаждается и страдает. То, что этот род поэзии теряет в яркости и реальной силе, он выигрывает в бесконечном богатстве и нежности оттенков. Некоторые страницы Карлейля и Ренана ничем не уступают лучшим произведениям Теннисона или Гюго по глубине и оригинальности вдохновения.

Поэт-критик отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это – поэзия поэзии, быть может, бледная, призрачная, бескровная, но зато неизвестная еще ни одному из прежних веков, новая, плоть от плоти *наша* – поэзия мысли, порождение XIX века с его безграничной свободой духа и неутолимою скорбью познания. В отражении красоты может быть неведомое, таинственное обаяние, которого вы не найдете даже в самой красоте: так в слабом, отраженном свете луны есть обаяние, которого нет в источнике лунного света, в могущественных лучах солнца.

Субъективно-художественный метод критики, кроме поэтического, может иметь и большое научное значение. Тайна творчества, тайна гения иногда более доступна поэту-критику, чем объективно-научному исследователю. Случайная заметка о прочитанной книге в письмах, в дневниках Байрона, Стендаля, Флобера, Пушкина одним намеком обнаруживает большую психологическую глубину и проникновение, чем добросовестнейшие статьи профессиональных критиков. Если художник читает произведение другого художника, происходит психологический опыт, который соответствует тому эксперименту в научных лабораториях, когда исследуется химическая реакция одного тела на другое.

Русская критика, за исключением лучших статей Белинского, Ап. Григорьева, Страхова, отдельных очерков Тургенева, Гончарова и Достоевского, гениальных заметок, разбросанных в письмах Пушкина, всегда являлась силой противонаучной и противохудожественной. Горе в том, что наши критики не были ни настоящими учеными, ни настоящими поэтами. Но у прошлого поколения, у Добролюбова и Писарева, публицистика все-таки еще прикрывалась стремлениями философскими и научными.

Один из их воинственных эпигонов, современный тип русского журнального рецензента, г. Протопопов, заявляет уже вполне открыто, что критик должен быть публицистом и только публицистом.

У г. Протопопова есть так называемое «бойкое перо», остроумие и политический темперамент газетного работника по призванию. Если бы он родился во Франции, он мог бы сделаться редактором распространенного уличного листка для рабочих, писать каждый

день популярные передовые статьи с громкими заглавиями, как Рошфор в «L'intransigeant», и – кто знает – принимать бы даже благодарственные депутатии фабричных пролетариев. Но в русской современной журналистике ему ничего более не оставалось, как сделаться критиком-публицистом. Мечта таких людей – превратить литературу в комфортабельную маленькую кафедру для газетно-журнальной проповеди. Когда живая оригинальность таланта не покоряется им и не хочет служить пьедесталом политического оратора, г. Протопопов негодует и казнит ее. Он не объясняет, а попирает личность автора, как ступень, чтобы удобнее взобраться на свою кафедру. Конечно, публицистика – почтенное газетное ремесло. Для некультурной и незрелой толпы необходима популяризация даже самых основных нравственных идей. Но сводить ту необъятную силу мировых гениев, которая создает «Страшный суд», «Фауста» или «Тайную Вечерю», на уровень второстепенного газетно-журнального ремесла, публицистики – это даже не преступление, это наше старинное и – увы! – глубоко национальное, доныне, среди массы читателей, популярное невежество.

Г<-на> Протопопова так же, как многих его собратьев, тревожит схоластический вопрос: искусство для жизни, или жизнь для искусства? Такой вопрос для живого человека, для искреннего поэта – не существует: кто любит красоту, тот знает, что поэзия – не случайная надстройка, не внешний придаток, – а самое дыхание, сердце жизни, то, без чего жизнь делается страшнее смерти. Конечно, искусство – для жизни и, конечно, жизнь – для искусства. Одно без другого невозможно. Отнимите у жизни красоту, знание, справедливость, – что же останется? Отнимите жизнь у искусства – и это будет, по евангельскому выражению, соль, переставшая быть соленой. Непраздные люди, непраздные художники никогда не спорили о таких вопросах – они всегда друг друга понимали с первого слова, всегда друг с другом были согласны, в каких бы разных, даже противоположных областях ни работали. То же самое, великое и несказанное, что Гёте называет красотой, Марк Аврелий называл справедливостью, Франциск Ассизский и св. Тереза – любовью к Богу, Руссо и Байрон – человеческою свободою. Для живых людей все это единое, лучи одного солнца, проявления одного начала, как свет, теплота, движение – в мире физическом видоизменения одной силы. Вопрос – жизнь для красоты или красота для жизни – существует только для мертвых людей: для газетно-журнальных схоластиков, которые не испытали *живой жизни* и не познали живой красоты.

А между тем вся ожесточенная полемика, вся многолетняя деятельность таких публицистов, как г. Протопопов, вертится около этого мертвого вопроса. Печальнее всего то, что у них до сих пор довольно обширный круг читателей и поклонников. Длится наше старое плачевное недоразумение, иконоборческое недоверие к свободному

чувству красоты, боязливое требование от искусства подчинения рамкам педагогической морали.

У г. Скабичевского, другого представителя нашей современной критики, меньше полемической бойкости и остроумия, чем у г. Протопопова, но зато больше искреннего и добросовестного отношения к писателям. Он собрал и подготовил будущему историку русской литературы много интересных материалов. Его очерки из истории русской цензуры многозначительны. Но, будучи даровитым летописцем литературных нравов, г. Скабичевский менее всего, по своему темпераменту, художественный критик. В его воззрениях на искусство есть та черта убийственной банальности, порабощения общепризнанным вкусам толпы, которую легче отметить, чем выразить и определить.

Однажды на Передвижной выставке я видел картину известного русского художника приблизительно следующего содержания: пьяница, должно быть, мастеровой, с угрожающим видом и поднятыми кулаками стоит на пороге кабака. Он хочет войти, но женщина с растрепанными волосами и неестественно трагическим лицом, вероятно, жена мастерового, не пускает мужа. Дико забросив голову и раскинув, как непременно сказал бы Потапенко или Златовратский, «бледные, изможденные руки», она всем телом своим закрывает дверь кабака. К довершению условного трагизма за лохмотья несчастной матери цепляется испуганный ребенок и умоляющим взором смотрит на жестокосердого отца. Картина была прескверно написана, с пренебрежением к технике, какими-то мертвыми, деревянными красками. Но публика перед нею останавливалась: на лицах интеллигентных дам было видно сочувствие. Говорили по-французски о страданиях нашего бедного народа, о пьянстве, объясняли тенденцию художника. Общедоступный, *банальный* трагизм оказывал свое вечное действие на толпу.

Во всех обществах, во все времена есть люди — имя им легион, — которых модное фальшивое чувство привлекает так же неизменно и неотразимо, как червяк на удочке привлекает рыбу. Я уверен, что, если бы среди публики, перед картиной, находился г. Скабичевский, чувствительное сердце почтенного критика так же было бы тронуту банальным, условным трагизмом картины, как сердце толпы. У добросовестного и гуманного рецензента явилось бы непреодолимое желание похвалить художника за теплое отношение к народу, за поразительную искренность непосредственного чувства, за трезвость здорового реализма. Не знаю, как у других, но у меня при подобных похвалах является непобедимое озлобление против несомненных добродетелей. У порока, по крайней мере, то преимущество, что никогда не удручают его такими банальными похвалами, таким убийственно буржуазным сочувствием, таким безвкусием и уродством, как бедную добродетель. О, скука больших дорог! О, вечное умиление толпы перед любезною ей пошлостью популярно великих идей!

Разве г. Скабичевский не восторгался этим «червяком на удочке», банальностью гуманных чувств и мнимо народническим реализмом в произведениях г. Потапенко? Напрасно он теперь отрешивается и негодует на своего любимца. Г<-н> Потапенко целиком вышел из недр почтенного критика, из неисправимо добродетельного сердца его, как Афина Паллада из головы Зевса. У злополучного беллетриста есть несомненный талант, искренний юмор, некоторое знание народа, но тайна его успеха была не в них. Я уверен, что многие добрые люди плакали искренними слезами над произведениями г. Потапенко и вполне сочувствовали похвалам г. Скабичевского, как отцы их плакали над чувствительными романами 30-х годов. Но именно эти искренние слезы наивных читателей – зловещий признак всеобщего падения вкуса.

Высочайшее *нравственное* значение искусства вовсе не в трогательных нравственных тенденциях, а в бескорыстной, неподкупной *правдивости* художника, в его бесстрашной искренности. Красота образа не может быть неправдивой и потому не может быть безнравственной, только уродство, только пошлость в искусстве – безнравственны. Никакая порнография, никакие соблазнительные картины пороков не развращают так сердца человеческого, как ложь о добре, как банальные гимны добру, как эти горячие слезы наивных читателей над фальшиво гуманными чувствами и буржуазной моралью. Кто привык плакать над ложью, тот проходит с холодным сердцем мимо истины, мимо красоты.

В Апокалипсисе есть одно страшное место: «...Дух говорит церквам:

И Ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия: Знаю твои дела; *ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден*, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ, и слеп, и наг». Эти великие слова кладут неизгладимое клеймо на всякую пошлость, на всякую посредственность чувства, все равно, в религии или в искусстве. Любителям банальных трагических эффектов, подобным г. Скабичевскому и г. Потапенко, проповедникам общепризнанных гуманных идей, ни холода, ни огня, а так называемой «задушевной *теплоты* чувства», этой ненавистой теплой водицы, которая заменяет искренность в нравоучительных романах, хочется напомнить страшный приговор Апостола: «О, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты *тепл*, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих».

Такие люди, как г. Протопопов и г. Скабичевский, совершенно бессознательно творят дело разрушения. Это, в сущности, – невинные жертвы всеобщей анархии, всеобщего недоразумения. Они продолжают указывать писателям спасительные рамки народнического реализма так же добросовестно, как учителя каллиграфии проводят

косые и поперечные линии, чтобы ученикам легче было выводить буквы прописи. Но как бы ужаснулись эти добрые, честные люди, учителя художественного чистописания, если бы вдруг могли понять, какая бездна, какая тайна – искусство, и как смешны в безграничной стихийной свободе творчества их маленькие педагогические линейки. Они будут всю жизнь серьезно говорить о вдохновении, о поэзии, хотя никогда не видели красоты, и так и умрут, не увидев ее. Это, может быть, полезные и остроумные публицисты, но в искусстве – люди безнадежно непонимающие, *слепорожденные*.

У Гёте есть одно прелестное лирическое стихотворение – «Капли нектара». Когда Минерва, угождая своему любимцу Прометею, принесла полную чашу нектара, чтобы осчастливить созданных им людей и наполнить их сердце любовью к прекрасному, богиня торопилась, боясь, что Юпитер увидит ее, и «золотая чаша покачнулась и немного капель упало на зеленую траву». На эти капли набросились насекомые – пчелы, бабочки...

Selbst die ungestalte Spinne
Kroch herbei und sog gewaltig.

Даже безобразный паук отведал божественного напитка.

Когда я думаю о том, что природа и таким писателям, как г. Буренин, не отказывает иногда в некотором художественном даровании, мне вспоминается грациозная легенда о насекомых. Впрочем, может быть, он никогда и не вкушал от капли нектара, но, по крайней мере, слышал издали ее благоухания, он все-таки ближе к поэзии, чем добрые, честные и безнадежно слепые люди, г. Протопопов и г. Скабичевский.

Вероятно, немногие знают, что у этого теперь ожесточенного газетного насмешника в далекой молодости была способность к почти искреннему лирическому пафосу. Г<-н> Буренин, как оно ни дико и ни странно, написал несколько поэтических любовных элегий. Это что-нибудь да значит. Во всяком случае, г. Протопопов удобочитаемой элегии не напишет. Надо быть справедливым даже к г. Буренину. На его остроумных пародиях, на литературных памфлетах есть несомненная печать – не скажу, таланта, но того, что в другом человеке, при других условиях, могло бы сделаться талантом. У него злой, конечно, низменный, грубый и пошлый, но все-таки настоящий злой смех. И для памфлетов нужна некоторая доля творчества, хотя бы то было творчество насекомых. Паук плетет свою паутину, потому что он отведал от напитка, предназначенного не паукам, а детям Прометея.

Но всего характернее в многочисленных произведениях г. Буренина, в его повестях, трагедиях, памфлетах, новеллах, романах, пародиях – одна выдающаяся, типическая черта – поразительный

недостаток чувства литературной нравственности. Таким он создан, —

Насекомым — сладострастье...
Ангел — Богу предстоит.

С этим ничего не поделаешь. Даже и обвинять его не хватает духу. Надо обвинять ту степень всеобщего литературного унижения, когда и Буренины выдвигаются и приобретают значение. Рассказывают удивительные анекдоты о его недобросовестном отношении к писателям. Все знают, кто он. А между тем о таком человеке приходится говорить почти серьезно, как о русском художественном критике; это одно уже — весьма плачевный признак упадка и всеобщего недоразумения. Зародыши гниения носятся всюду, но только там, где должно совершиться дело смерти, они живут и приобретают силу. Литературная *безнравственность* г. Буренина, который благополучно справил юбилей, чувствует себя на вершине славы, с которым все мало-помалу примирились и которого многие даже боятся, — явление очень знаменательное для наших современных газетно-журнальных нравов.

Интересно, что несправедливость г. Буренина в области поэзии влечет за собою совершенно те же последствия, как безвкусие г. Протопопова или г. Скабичевского. Критика, т. е. бескорыстная оценка прекрасного, ни в том, ни в другом случае невозможна. Как только г. Буренин перестает шутить и смеяться, как только хочет говорить серьезно, он делается убийственно скучен, даже скучнее и тяжеловеснее г. Скабичевского. Когда покидает его зависть и злоба, он становится до жалости беспомощен, у него нет своих слов, своих мыслей, и чувствуется, что ему просто нечего сказать.

Мне всегда казалось весьма поучительным, что поэзия одинаково недоступна вполне безвкусным людям, как и вполне несправедливым. Сущность искусства, которую нельзя выразить никакими словами, никакими определениями, не исчерпывается ни красотой, ни нравственностью, — она выше, чем красота, и шире, чем нравственность, она — то начало, из которого равно вытекает и чувство изящного, и чувство справедливого, которое объединяет их в живом человеческом сердце и делает только справедливое прекрасным и только прекрасное — справедливым. Их разделение влечет их упадок.

Но всего печальнее, когда это старческое, преждевременное бессилие, эта язва литературного разложения касается совсем молодых, только что начинающих писателей, как, например, одного из представителей нового газетно-журнального типа, г. Волынского, юного и смелого рецензента «Северного вестника».

Прежде всего я должен признаться, что г. Волынский для меня двойствен. В первом и лучшем г. Волынском я ничего не нахожу, кро-

ме симпатичного. Он недавно издал драгоценную книгу «Письма Бенедикта Спинозы» в превосходном переводе г-жи Л. Гуревич. Если бы побольше издавалось в России таких книг!.. Наивная биография Колеруса, страшный акт отлучения Спинозы от синагоги – все это переведено г. Волыньским с удивительной красотой. В его объяснениях, заметках, редакторских выносках вас увлекает не столько научная добросовестность, как трогательная, благоговейная любовь, почти суеверная преданность учителю. Да, именно такой суеверной, фанатической любовью надо любить великих!.. Почти так же хороши и добросовестны популярные статьи г. Волыньского о Канте.

Во всех трудах г. Волыньского есть одна характерная черта – не русская, но глубоко симпатичная. В этом пламенном, несколько сухом, но возвышенном мистицизме поклонника великого еврейского философа, в неуголимой ненависти к пошлой стороне позитивизма, в этой национальной, так сказать, прирожденной способности к тончайшим метафизическим абстракциям – сразу чувствуется нравственный и философский темперамент семита. Более всего меня привлекает к таким семитическим темпераментам неподдельная чистота, наивность философского жара, пламенная и вместе с тем целомудренная страстность ума. Недаром еврейская национальность до сих пор носительница страшного и благодатного огня – тысячелетней жажды Бога. Сколько раз, погибая, оплодотворяла она своим огнем более спокойные арийские культуры, которым грозили бесплодием научный материализм и позитивная уравновешенность.

Среди грубого шутовства г. Буренина, среди банального народнического реализма г. Протопопова и г. Скабичевского, замечая в новом типе публициста-философа, г. Волыньском, искру этого плодотворного мистического огня, я не могу не приветствовать ее с величайшей радостью.

Может быть, я отчасти и преувеличиваю значение первого, лучшего г. Волыньского, но пусть!.. Это – из ненависти ко второму г. Волыньскому, не имеющему с первым ничего общего, к его злополучному двойнику. Как всегда бывает, уродливый двойник, мучительная карикатура на свой оригинал, художественный критик Волыньский притворился нежнейшим и преданнейшим другом философа Волыньского, чтобы вернее погубить его. Национальный темперамент, лучший помощник в искреннем деле призвания, как только человек берется не за свое дело, обращает все свое могущество против него, делается непоправимою слабостью. Так отвлеченная семитическая метафизика, вполне уместная в статьях философских г. Волыньского, поражает убийственной сухостью и бесплодием его художественное понимание. Вы как будто узнаете фанатизм и метафизическое раздражение черствых сердцем, узких и озлобленных учителей Талмуда. Какая мелочность! Какое уныние! Зачем он говорит, что любит красоту, любит жизнь?

Критик г. Волынский презирает простой, человеческий язык философа г. Волынского. Он даже притворяется русским патриотом, когда уж русского в нем нет ровно ничего. Он откапывает какие-то невероятные допотопные цветы красноречия, чудовищно-комические, от которых становится не смешно, а жутко на сердце читателей, как от тех предметов роскоши, некогда веселеньких и пленительных безделушек, которые через тысячелетия находят среди мертвых костей в гробах. Бог с ней, с легкой иронией, с беззаботным юмором г. Волынского! И эта зловещая карикатура на Спинозу своими мертвыми устами, своим деревянно-цветистым языком проповедует деревянно-мертвого талмудического Бога. В сказочных новеллах Эдгара По являются мертвецы, ненадолго 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 недобрый предчувствием смотрят на них и думают: *быть худу*. Юный рецензент «Северн<ого> вестн<ика>» всегда казался мне таким мертвецом из рассказов Эдгара По, 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 у них своя молодость, своя жизнь. Но когда в литературе начинают появляться молодые люди или, лучше сказать, молодые мертвецы, как г. Волынский, 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*!

В самом деле, не стоим ли мы перед бездной? *Caveant consules*. Если современная литературная анархия будет прогрессировать по тому же пути, страшно подумать, до чего мы дойдем через двадцать, тридцать лет.

Едва ли спасение заключается в проблематической возможности появления нового великого таланта. Гений возродит поэзию, но не создаст литературы, которая невозможна без великого, культурного принципа, имеющего притом общечеловеческое, а не одно только русское национальное значение. А такого объединяющего принципа наша литература или, лучше сказать, наша стихийная поэзия еще до сих пор сознательно не выработала.

Напрасно, гордясь великим прошлым, мы стали бы утешать себя мыслью, что не может постигнуть полное литературное варварство ту

страну, у которой есть Пушкин, Тургенев и Толстой. Благодатные гении прошлого отступают от своего народа, если он недостойн их. У англичан XVI в. был Шекспир, но уже в XVII в. главное течение народной жизни избрало другое русло, и Шекспир сделался как будто чужим на своей родине. Кто знает, и современная литературная Россия может, наконец, сделаться недостойной великого прошлого, недостойной Пушкина: и Пушкин станет чужим в одичавшей литературе, и гений его – страшно сказать – отступит от своего народа. Caveant consules!

Что там, в темном будущем, перед которым мы стоим?

Смерть народной литературы – величайшее бедствие – немота целого народа, бессловесная смерть его творческого гения!..

В следующих главах я постараюсь показать новые созидательные силы, новое литературное течение, которое позволяет надеяться, что такое страшное бедствие не постигнет русской поэзии. Это течение или, лучше сказать, эта смутная потребность целого поколения, едва определившаяся, почти не выраженная словами, возникла не из метафизических обобщений, а прямо из живого сердца, из глубины современного общеевропейского и русского духа. Я даже не знаю, можно ли назвать эту потребность литературным течением. Это скорее только первая подземная струйка внешней воды, слабая и жизненная. Ее характерная черта – соединение двух глубоких контрастов – величайшей силы и величайшего бессилия. Я сказал, что она слабая, и, в самом деле, ничего не может быть легче, как осмеять ее и отвергнуть, презрительно заметить, что это старая песня на новый лад. Но после смеха и отрицания она будет существовать по-прежнему, даже расти и усиливаться, потому что она – живая, она стремится утолить вечную потребность человеческого сердца.

Так иногда из-под тяжелого камня пробиваются побеги молодого растения. Кажется, что они неминуемо должны погибнуть, подавленные камнем. Но нет в мире такой силы, которая могла бы остановить их упорный, непобедимый рост. Младенчески слабые и беспомощные, они, рано или поздно, вырвутся и подымут, если надо, силою жизни огромную мертвую тяжесть камня.

Я хочу проследить эти первые побеги молодой литературы, слабые и живые.

IV.

Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область *непознаваемого* постоянно смешивалась с областью *непознанного*. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и безна-

дежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм поработал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки – великой теории познания XIX века – заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем, как по сю сторону явлений твердая почва науки залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля, – «глубина священного незнания» – ночь, из которой все мы вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический луч потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны.

Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой поработанный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

Наше время должно определить двумя противоположными чертами – это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных* порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.

Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе.

Преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники – все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Э. Золя сказал следующие, весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, так называемых *символистах*, некоему m. Huret – газетному интервьюисту, написавшему книгу «L'enquête sur l'évolution littéraire en France». Я приведу слова эти буквально, чтобы не ослабить их переводом:

«Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette „symboliste“, recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute, cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mir-liton de quelques assidus de brasserie... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de l'évolution des idées, ils me font l'effet tous ces *jeunes gens*, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara»*.

Автор Ругон-Маккаров имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно бы воздвигнуть из желтых томиков «Nana» и «Pot-Bouille». На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести раз. Тот же самый любознательный Гюрэ отыскал главу поэтов-символистов, Поля Верлена, в его любимом, плохоньком кафе на бульваре Saint-Michel. Перед репортером был человек уже немолодой, сильно помятый жизнью, с чувственным «лицом фавна», с мечтательным и нежным взором, с огромным лысым черепом. Поль Верлен беден.

* «Что они предлагают, чтобы нас заменить? Как на противовес огромной позитивной работе последних пятидесяти лет, указывают на неопределенный этикетик «символизм», прикрывающий бездарные вирши. Чтобы завершить изумительный конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнения, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь неизблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошовой вздорные песенки, сочиненные трактирными завсегдатаями! Все эти *молодые люди* (которым – кстати сказать – за тридцать, за сорок лет), занятые в столь важный момент исторической эволюции идей подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагара» (фр.). – *Примеч. авт.*

Не без гордости, свойственной «униженным и оскорбленным», он называет своей единственной матерью «l'assistance publique» – общественное призрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с П. Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Золя.

Но все-таки автор «Débâcle», как истинный парижанин, слишком увлечен современностью, шумом и суетой литературного мгновения.

Непростительная ошибка – думать, что художественный идеализм – какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

Вот чем страшны, должно быть, для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух – нищий, полжизни проведенный в тюрьмах и больницах, а другой – литературный владыка – не сегодня, так завтра член академии? Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов – «*quatre sous des vers de mirliton*»? Да и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их *возмущении*.

В сущности, все поколение конца XIX века носит в душе своей то же 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 что дело – *живое*.

«Да, скоро и с великой жадой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот что предрек автор «Фауста» 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают исполняться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гёте формулировал эту мысль еще более сильно: «*Чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее*»*. Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть *символично*. Что такое символ?

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней, и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если

* Из «Разговоров Гёте с Эккерманом». Перевод Д.В. Аверкиева. – Примеч. авт.

хотите, даже натурализмом, – знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм – в египетских фресках. И однако они совсем *иначе* действуют на зрителя. Вы смотрите на них как на любопытный этнографический документ, так же как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние *идеальной* человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем – целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Альkestис Еврипида, умирающая, чтобы спасти мужа, – не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла – не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии m-me Bovary, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи в «*Gespenster*», написаны с более беспощадным психологическим *натурализмом*, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение.

«*Мысль изреченная есть ложь*». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо Панса и Фауст, Дон Кихот и Гамлет, Дон Жуан и Фальстаф, по выражению Гёте, – *Schwankende Gestalten*.

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких *символических характеров* никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности – характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно называли эту черту – *импрессионизмом*.

Таковы три главных элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности*.

Великая плеяда русских писателей: Толстой, Тургенев, Достоевский, Гончаров с несравненной силой и полнотой воспроизводят все три основы идеальной поэзии.

Начну с Тургенева. Русские рецензенты имели бестактность видеть в нем публициста и с этой точки зрения предъявляли ему требования. С надлежащим ли одобрением или порицанием изображен человек 30-х годов? Потом человек 40-х годов, потом нигилист 70-х годов и т. д., и т. д. Одни защищали Тургенева, другие утверждали, что он в лице Базарова оскорбил молодое поколение. Странно теперь читать эти защиты, эти нападки! Подобное недоразумение могло возникнуть только из коренного непонимания. Впрочем, и сам Тургенев подал отчасти повод к недоразумению.

Он писал свои большие романы на модные общественные темы, на так называемые жгучие вопросы дня. В этом великом человеке был все-таки литературный модник, то, что французы называют «модернист». Как почти все поэты, он не сознавал, в чем именно его оригинальность и сила.

Характерно письмо Тургенева к редактору «Вестника Европы» при посылке «Стихотворений в прозе». Великий русский поэт как будто просит снисхождения у г. Стасюлевича к своим лучшим созданиям. Он сам, по-видимому, не понимает их цены и не без некоторой нерешимости является перед русской публикой *только поэтом*, извиняясь за отсутствие обычной реалистической формы и модной темы. Художник не подозревает, что в двадцати строках «Стихотво-

рений в прозе» он делает целые поэтические открытия, что эти «безделушки» едва ли не драгоценнее и не бессмертнее таких серьезных общественных типов, как Рудин, Лаврецкий, Инсаров. Разработка политических тем, жгучие вопросы дня, улавливания разных веяний в больших романах Тургенева с такими сенсационными заглавиями, как «Новь», «Отцы и дети», «Накануне», «Вешние воды», начинают стареть, делаются условными и чуждыми нам, отодвигаются на второй план.

И перед нами все более и более выступает другой, не модный и зато не стареющий Тургенев, которого почти не подозревали наши критики-реалисты.

Конечно, Тургенев, как все истинные поэты, знал жизнь и людей. Холодный наблюдатель, с горечью познавший пошлость и уродство действительности, утонченный современный скептик, он в то же время – властелин полужанрового, ему одному доступного мира. Вспомните поэмы в прозе, – как будто полные гармонии и совершенства пушкинского стиха. «Живые мощи», «Бежин луг», «Довольно», «Призраки», «Собака», в особенности «Песнь торжествующей любви» и «Стихотворения в прозе». Вот где неподражаемый, оригинальный Тургенев, сам себе не знающий цены, вот где он царь обаятельного мира. Здесь комизм, уродство бытовых типов, людская пошлость служат ему только, чтобы отметить красоту фантастического. Рядом с Фетом, Тютчевым, Полонским, Майковым он продолжал дело Пушкина, он раздвигал пределы нашего *русского понимания красоты*, завоевал целые области еще неведомой чувствительности, открыл новые звуки, новые стороны русского языка.

Как непреодолимо в Тургеневе тяготение к фантастическому, видно из женских фигур его больших общественных романов. Это – бесплотные и бескровные призраки, родные сестры Морелла и Лигейя из новелл Эдгара По. Таких идеальных девушек и женщин ни в России и нигде на земле не бывало. Тургенев на этих женских видениях, которые находятся иногда в неприятной дисгармонии с реальной обстановкой романа, отдыхает от пошлости и уродства живых, не фантастических людей, от близких его уму – не сердцу – вопросов дня.

Кроме женщин, природа – область, где он никогда не изменяет себе. Как поэт верит в сверхъестественную жизнь природы! Как этот скептик XIX века умеет смотреть на нее детскими глазами! Он владеет тайнами языка, которые неожиданно и неотразимо, где бы мы ни были, что бы мы ни чувствовали, вызывают в нас очарование природы с ясностью галлюцинации: и негу весны, и меланхолию осени, и бледно-зеленое небо над снегами Финстерааргорн, и тишину заросшего пруда в захолустье старосветских помещиков. Говоря о природе, Тургенев всегда умеет найти сочетания слов, самых обыкновенных русских слов, которые вдруг меняются, делаются новыми, только что

в первый раз произнесенными и неожиданно близкими сердцу: они оказывают на душу действие властное, *чудотворное, как настоящие поэтические заклинания*: нельзя им противиться, нельзя сразу не увидеть того, что поэт хочет нам показать.

Есть русские писатели, которые превосходят Тургенева силой художественного реализма, глубиной психологического анализа и общественных мотивов, но нет больше такого пленительного и могучего *волшебника слова*. Тургенев – великий русский художник-импрессионист. И в силу этой важнейшей и бессознательной черты своего творчества, почти совсем не разработанной нашими критиками, он истинный предвозвестник нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму.

То же критическое недоразумение преследовало Гончарова.

Его считали, да и он сам себя считал, исключительно реальным художником, правдивым бытописателем помещичьей жизни в эпоху крепостного права.

Человеческие характеры в романах-поэмах Тургенева являются или как модные герои, представители современного общественного мотива, или в полусказочном идеальном сумраке, как его девушки и женщины, или же, наконец, как юмористические аксессуары для оттенения волшебного мира. Достоевский рисует людей только в болезненном напряжении сил душевных, в неестественно ярком освещении психологического опыта, в повышенной температуре страсти, которая нужна ему, чтобы обнажить сокровенные, в нормальном состоянии не проявляющиеся глубины характера. У Толстого индивидуальность, личность отдельных людей почти всегда подавлена силами природы и человечества, массовыми движениями, войною, смертью, болезнью, деторождением, неразрешимыми вопросами о Боге, о вечности, о правде. Но истинно гармонический и спокойный художник, творец живых человеческих душ – один только Гончаров. Он берет характеры людей целиком, как живые продукты истории, природы, времени, общества. Никто так не заставляет жить своих героев на страницах книги отдельной, собственной жизнью. Но вместе с тем типы Гончарова весьма отличаются от *исключительно бытовых* типов, какие мы встречаем, например, у Островского и Писемского, у Диккенса и Теккерея. Помимо жизненной типичности Обломова, вас привлекает к нему высшая красота вечных комических образов (как Фальстаф, Дон Кихот, Санчо Панса). Это не только Илья Ильич, которого вы, кажется, вчера еще видели в халате, но и громадное, идейное обобщение целой стороны русской жизни.

Гончаров из всех наших писателей обладает вместе с Гоголем наибольшею способностью символизма. Каждое его произведение – художественная система образов, под которыми скрыта вдохновенная мысль. Читая их, вы испытываете то же особенное, ни с чем не срав-

нимое чувство широты и простора, которое возбуждает грандиозная архитектура, – как будто входите в огромное, светлое и прекрасное здание. Характеры – только часть целого, как отдельные статуи и рельефы, размещенные в здании, – только ряд символов, нужных поэту, чтобы возвысить читателя от созерцания частного явления к созерцанию вечного.

Способность философского обобщения характеров чрезмерно сильна в Гончарове; иногда она прорывает, как острое, живую художественную ткань романа и является в совершенной наготе: например, Штольц – уже не символ, а мертвая аллегория. Противоположность таких типов, как практическая Марфенька и поэтическая Вера, как эстетик Райский и нигилист Волохов, как мечтательный Обломов и деятельный Штольц – разве это не чистейший и притом произвольный, *глубоко реальный символизм*! Сам Гончаров в одной критической статье признается, что бабушка в «Обрыве» была для него не только характером живого человека, но и воплощением России. Вспомните ту гениальную сцену, когда Вера останавливается на минуту перед образом Спасителя в древней часовне и тропинкой, ведущей к *обрыву*, к беседке, где ждет ее Марк Волохов. Вера, как идеальное воплощение души современного человека, колеблется и недоумевает, где же правда – здесь, в кротких, строгих очах Спасителя, в древней часовне, или там, за *обрывом*, в злобной, страшной и обаятельной проповеди нового человека?

И такого поэта наши литературные судьи считали отживающим типом эстетика, точным, но неглубоким бытописателем помещичьих нравов! Но когда от реалистической критики, от столь прославленных ею *бытовых* комедий и романов не останется ни следа, произведения Гончарова, малопонятные в наш век художественного материализма, возродятся в полной, идеальной красоте. Он один из величайших в современной европейской литературе творцов человеческих душ, *художников-символистов*.

Гончаров и Тургенев, в эпоху грубого реализма, бессознательно, непреодолимым инстинктом отыскивали новую форму, Достоевский и Толстой – новое мистическое содержание идеального искусства.

Быть может, никто из писателей современной Европы не чувствовал так, как Достоевский, всю неисчерпаемую, никем не открытую *новизну* величайшей книги прошлого – Евангелия.

По откровенным признаниям его любимых героев, Ивана Карамазова, Раскольников, Ставрогина, ясно видно, что верующий Достоевский не страшился подходить к последним пределам сомнения, не закрывал глаза ни перед одним из крайних и безнадежных выводов современного знания, понимая глубоким умом их неотразимость. Прочтите исповедь «Великого Инквизитора», признания и сцену самоубийства Кириллова в «Бесах», вы согласитесь, что в Достоевском

было это преступное любопытство мятежной мысли, эта дерзость посягновения на величайшие святыни долга и веры, то демоническое, что в Байроне Бодлер называет *le satanique*.

Достоевский – человек, дерзающий беспрдельно сомневаться и в то же время имеющий силу беспрдельно верить.

Безнравственность Ставрогина, Ивана Карамазова – не от бессилия и пошлости, а от избытка силы, от презрения к жалким земным целям добродетели – напоминает безнравственность Печорина, так же как весь мистицизм Достоевского, в преемственной глубокой связи с мистицизмом Лермонтова.

Паскаль был одержим непрерывным чувством тайны мира, чувством бездны, физиологическим страхом Непознаваемого, который у философа XVII в. едва не переходит в сумасшествие. Достоевский одержим не страхом, а любовью к бездне. Ему нечего бояться ее, он никогда не выходил из нее. Она не рядом с ним, как у Паскаля, а в нем самом. Каждый из нас носит в себе эту внутреннюю психологическую бездну. Но сознание наше только скользит по ее поверхности: мы живем и умираем, не познав своей сердечной глубины.

Достоевский даже не боится смерти, как Толстой. Для него почти нет этого страшного перехода, этой границы между жизнью и смертью.

Душа петербургских ростовщиков и каторжников «Мертвого дома», самая будничная, серая жизнь для него – *так же таинственна и непостижима, как смерть*. Он давно уже привык к чувству психологической бездны, как птица – к воздуху, рыба – к воде. По краю пропасти, от которой у нас голова кружится, по самым крутым и обрывистым тропинкам он ходит легко и свободно, как мы – по большим дорогам. И в ту минуту, когда кажется, что вот-вот художник погибнет, что дальше идти некуда, что это уже – не искусство, а современная неврастения, мучительное безумие, – он выходит из бездны, торжествующий, вынося вечную правду жизни, умиление и веру в человека, редкие, никому не доступные цветы поэзии, растущие только над пропастями.

Всюду, как рудокоп с лампочкой – в подземные колодцы и галереи, он проникает, вооруженный ослепительным светом неутолимо-жадного психологического анализа, этим разрушительным, все покровы срывающим *дерзновенным любопытством* современного знания. У него, искреннего проповедника христианского смирения, так же как у самых гордых мятежников Байрона и Лермонтова, – душа, никогда ничего на земле не боявшаяся.

Довольно, впрочем, взглянуть на бледное, изможденное и все же могучее лицо русского писателя, чтобы почувствовать, что это вовсе не наивный поборник общедоступных и умеренно гуманных идей вроде Жорж Санд и Диккенса, о нет! – прежде всего, это избранник роковой силы, как Данте, выходец из ада, только из ада внутреннего,

вечного, не разрушимого никакими научными открытиями, никакими сомнениями.

Таков он. Вся душа его соткана из контрастов, из противоречий, запутанных в неразрешимый узел.

Как он понимал прелесть целомудрия! Нежная, стыдливая красота его женских фигур – не романтическая, идеализированная и, в сущности, никогда не существовавшая на земле девственность тургеневских эфирных видений, – это целомудренная красота живых, даже страстных женщин.

А его отроческие фигуры! Вспомните Алешу Карамазова. Как он любил детей. Как перед этой русской жалостью к детям ничтожна слащавая сентиментальность Диккенса. Достоевский глубже всех художников понял слова Спасителя: «Истинно говорю вам: кто не примет царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него».

И этот же человек – самый утонченный, самый болезненный и мучительный из сладострастников. У героев его мрачные, разрушительные экстазы чувственности граничат с эпилепсией, с жестокостью. Сладострастие – бездна, и он исследовал его с бесстрашным любопытством, как все бездны человеческого сердца. Ужасно то, что нет такой глубины порока, где бы он забывал о прелести, об ангельской красоте целомудрия. Вспомните в «Преступлении и наказании» бред Свидригайлова перед самоубийством: он видит пятилетнюю девочку, уже развращенную... Но этого нельзя пересказывать: выйдет уродливо то, что у Достоевского страшно. В «Бесах» нигилист, или скорее русский новый буддист, Кириллов проповедует на своем детски наивном, полуграмотном и могучем языке теорию освобождения от жизни: он задумал прибегнуть к самоубийству, чтобы восторжествовать над страхом смерти – проклятьем и унижением людей, достигнуть высшего блаженства свободы, чтобы, по его собственному выражению, *«оказать своеволие»*. Особенное, отнюдь не пошлое и не грубое сладострастие таких людей, как Свидригайлов и Ставрогин, есть только другая форма сознательного кирилловского самоуничтожения. Их привлекает к разврату не одна животная чувственность, но и высшее, идеальное упоение свободой, попирающей цепи долга, возмущением против великого нравственного закона. Им радостно перешагнуть запретную границу, *«оказать своеволие»* и посягнуть на неприкосновенное! Такую чувственность – один только волосок, одна неуловимая черта отделяет от аскетизма. Если бы Николай Ставрогин и Свидригайлов нашли на земле что-нибудь, во имя чего *несомненно* стоило бы отказаться от упоения дерзостью греха, они могли бы сделаться девственниками и аскетами до полного отречения от жизни, до самоубийства, подобно Кириллову.

Лучшие страницы Достоевского, например, в «Записках из Мертвого дома», проникнуты болезненно-жгучим состраданием к людям. Даже в книге вы боитесь этой мучительной жалости: она

искушает. Нельзя таких страниц Достоевского читать безнаказанно, после них долго какой-то терн остается в душе, который язвит и смущает покой равнодушных. Именно эта сторона его таланта более всего поразила молодое поколение писателей в Западной Европе. Достоевский – пророк, еще небывалый в истории, новой *русской жалости*.

Но вместе с тем он – один из самых жестоких поэтов. Как все чувства, ненависть доходит в его душе до упоения, до сладострастия. Перечтите в «Бесах» эпизод Кармазинова – пасквиль на Тургенева. Какая злоба! И это уродливое чувство, мелкое, завистливое мщенье – в таком сердце! Он извлек из той же глубины своего духа и легенду об отце Зосиме, и бессмертный тип подлого лакея Смердякова. Вот что ужасно! Кто же он сам? Кто он, наш мучитель и друг, Достоевский? Ангел сумерек или ангел света? Где же сердце художника? – В христианском смирении отца Зосимы или в гордости, доходящей до сумасшествия, нигилиста Кириллова, в целомудрии Алеши или в сладострастии Ставрогина, в жалости Идиота или в презрении к людям Великого Инквизитора?.. Где он? Ни там, ни здесь. А может быть, и там и здесь! Страшно, что в сердце человеческом могут существовать такие смежные бездны добра и зла, такие невыносимые противоречия...

Русские критики-реалисты! Что им было делать с подобным характером? Одни считали его гуманным проповедником вроде Жорж Санд и Диккенса, другие – «жестоким талантом», чем-то вроде литературного Торквемады. И те и другие стояли перед загадочным явлением поэзии, живым созданием Бога, как люди с голыми руками, без лестницы – перед отвесной гранитной скалой. Они даже не подозревали, с кем имеют дело. Их тоненькие эстетические и нравственные рамочки, хрупкие, как стекло, ломаются на этой каменной, первозданной глыбе. Бедные критики-реалисты!

Один русский писатель, постигнутый трагической судьбою, утешал себя мыслью, что не погиб еще тот народ, который на самые безотрадные явления истории отвечает таким явлением, как Пушкин. Все оскорбления, все удары железом, как из неистребимого кремня, извлекают из сердца народа великодушный, обезоруживающий ответ, искры гения – Пушкина 30-х годов, Толстого – 80-х!

Я думаю, многие среди нас из унылых, бесцельных разговоров на петербургских журфиксах о положении русского общества, из наших современных храмов Мельпомены, где даются пьесы, унижительные для русских актеров и еще более – для русской публики, выходили с камнем на сердце. Вот в такие минуты отчаяния достаточно произнести одно имя – Лев Толстой! – и сразу становится легче... Слава Богу – *он есть у нас*! А пока у народа есть один такой человек, не смотря ни на какие испытания, народ не имеет права отречься от надежды, что ему принадлежит великая будущность!

И в Толстом, как во всех современных людях, – то же мучительное раздвоение. Рядом с бессознательной, донныне еще не исследованной творческой силой в нем скрывается утилитарный и методический проповедник, нечто вроде современного пуританина. В «Исповеди» он вполне искренно признает величайшие поэтические создания всей своей жизни печальным недоразумением, считает их безнравственными, отрекается от «Войны и мира», от «Анны Карениной». О, конечно, это святотатственное отречение, эту хулу на собственный гений, т. е. на Духа Божия, живущего в нем, написал не великий свободный поэт, а ограниченный и добродетельный пуританин. Художник тратит время на популярные брошюры о пьянстве, с наивным жаром квакера составляет, подобно методическому и упрямому норвежцу Бьёрнсону, практические руководства к целомудрию молодых людей, предисловия к трактатам о беременности, о вегетарианстве, серьезно уверяет, что люди курят табак, чтобы заглушить совесть. Но если совесть людей такова, что не может противостоять даже табачному дыму, стоит ли так много хлопотать о ней? На всех этих практических брошюрах лежит печать какого-то ледяного и унылого педантизма. Польза! Польза! Чей светлый ум не помрачало это слово в наш век?.. Мнимое человеколюбие, нравственное квакерство у холостяка отнимает трубку, у работника чарку вина, суживает и омрачает без того уже достаточно узкую и мрачную жизнь человека, придает ей характер какого-то филантропического, безотрадного и добродетельного приюта для калек.

Не таковы истинные пророки любви. Спаситель любил и ароматы мирры, пролитые на его ноги из алебастровой вазы. Он, предвидящий Голгофу, не уходит с пира людей – и благословляет в Кане Галилейской вино и мирное веселие, и счастье новобрачных. Вот где незамеченная прелесть Евангелия: в нем нет и следа нравственного педантизма, пуританской сухости. Это – книга величайшей свободы и радости, книга бескорыстной поэзии.

От утилитарного ригоризма, от этого вечного, унылого припева: «польза! польза!» – сердце человеческое холодеет и сжимается. Не ученики Иисуса, а фарисеи были мрачными и боязливо добродетельными, как члены современных английских и наших «толстовских» обществ поощрения трезвости. В Евангелии всюду – божественная улыбка. Люди для Спасителя – как будто маленькие дети. Можно ли у детей отнимать их веселие! Он так жалеет их, что вместе с ними радуется над кубком вина и вместе с ними плачет над гробом Лазаря.

То, от чего пуританин Толстой отрекается с ужасом, как от преступления, то именно и оправдывает его перед судом человеческим и перед Высшим Судом. Он не уверит нас, что новое сочинение о беременности *нужнее* людям, чем «Анна Каренина». Его брошюры о пьянстве и о куренье табаку скоро отойдут в область литературно-

исторических анекдотов. Но никогда не перестанут потрясать душу людей такие *драгоценно-бесполезные* страницы, как смерть князя Андрея в «Войне и мире», ибо воистину *нужно людям только бескорыстное и бесполезное*.

Впрочем, о подобной красоте нельзя говорить... Надо пройти мимо в молчании. Наперекор критикам-публицистам, объявившим «Анну Каренину» реакционной, наперекор пуританскому отречению самого художника, мы все, русские люди, знаем, что́ это такое и чего это стоит. Или, лучше сказать, не знаем, но предчувствуем. Когда сердце человеческое устанет от современного позитивизма и возжаждет неутолимо новой веры и обратится к Богу, только тогда люди вполне оценят, что он сделал для них, этот сам себя не познавший гений.

Мы отчасти предугадываем значение двух наших писателей-мистиков, Толстого и Достоевского, видя, как они действуют на современных людей Запада. До сих пор мы только брали у Европы, ничего ей не возвращая. Теперь мы замечаем признаки нашего влияния на всемирную поэзию. Это первая победа русского духа. В Толстом и Достоевском, в их глубоком мистицизме мы почувствовали свою духовную силу, но еще не доверяем ей и удивляемся.

Пушкин показал нам «русскую меру красоты». Толстой и Достоевский показали Европе русскую меру свободного религиозного чувства. Их христианство так же, как пушкинская красота, вылилось из самого сердца народа. А только движение, исходящее из самого сердца народа, может сделать литературу поистине национальной и в то же время всечеловеческой.

От великих перехожу к поколению современных литературных эпигонов. Все их несчастье определяется словами: *после великих*. Они родились между двумя мирами. Бездна отделяет их от прежних наивных реалистов, вроде Писемского, Глеба Успенского, даже Островского. Они взяли художественный импрессионизм у Тургенева, язык философских символов — у Гончарова, глубокое мистическое содержание — у Толстого и Достоевского. Все эти элементы нового идеального искусства они сделали более сознательными, попытались ввести даже в критику, обнажили от посторонних реалистических наслоений, *обострили и ослабили*. В эпоху крайнего торжества литературной пошлости и художественного позитивизма они не имеют силы бороться с надвигающимся варварством. Произносят то, что нужно, слово истины, но *тихим голосом*, так, что далекая толпа не может услышать. Как будто у них в груди не хватает дыхания, в жилах — крови. Слабые и нежные дети вечерних сумерек!

Воображение Гёте, как символ подобных трагических поколений, создало во II-ой части «Фауста» Гомункула, странное существо, полудетское, полустарческое. Гомункул утомлен опытом и мудростью, не начиная жить. Знает все, видит тайны мира, но отделен от мира тонким кристаллом вагнеровской реторты. Говорит глубокие, нужные людям истины, но слабым детским голосом. Боится природы и жаждет ее, хочет вырваться на волю из реторты, хочет жить и не может родиться. Порхая над классической Вальпургиевой ночью, он видит богиню здоровья и жизни, прекрасную, нагую, только что вышедшую из лона соленого моря. И маленькое существо затрепетало от любви к ней, зазвенело кристаллическим звуком реторты и полетело к ее ногам. Но – увы! – реторта разбилась о подножие богини, и первая минута его жизни была минутой смерти.

Может быть, современное поколение русских писателей-эпигонов возрастет и окрепнет. Во всяком случае, они теперь в России – единственная живая литературная сила. У них – достаточно в сердце огня и мужества, чтобы среди дряхлого мира всецело принадлежать будущему.

Своими неопытными, еще слабыми руками они пытаются поднять слишком тяжелое для них знамя грядущего идеализма.

В чем бы ни обвиняли современное поколение, как бы над ним не смеялись, оно исполнит свое героическое *призвание* – умрет, передав следующему, более счастливому поколению искру новой жизни.

V.

Любовь к народу: Кольцов, Некрасов, Глеб Успенский, Н.К. Михайловский, Короленко

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И сила есть – да воли нет...

.....

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

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

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

С твоим талантом стыдно спать,
Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря,
И ласки милой воспевать!

Он стыдится петь *вечное*, т. е. любовь и красоту, в то время как народ несчастен. Но сам народ, который все-таки больше страдает, чем за него страдают, не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него – солнце жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях. О нет, он не стыдится красоты. И, право же, народ поет весну и цветы, и красные зори, и даже ласку милой, – все, что в жизни сладко, все дары Божии, поет не хуже, а гораздо лучше, сильнее и музыкальнее, чем, например, Фет, столь нелюбимый народниками. И заметьте, что ведь поет он их именно *бескорыстно*, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство

красоты и освобождения от земных цепей. Мужик, тот самый мужик, во имя которого у нас считали нужным стыдиться красоты, творит свои песни так же, как Пушкин их творил.

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв.*

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

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

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

Но замечательно, что в заботах о насущном хлебе, об урожае, о полных закромах у этого практического человека, настоящего *пра-сола*, изучившего будничную жизнь, — точка зрения вовсе не утилитарная, экономическая, как у многих интеллигентных писателей,

скорбящих о народе, а, напротив, – самая возвышенная, идеальная даже, если хотите, *мистическая*, что, кстати сказать, отнюдь не мешает практическому здравому смыслу. Когда поэт перечисляет мирные весенние думы сельских людей, третья дума оказывается такой священной, что он не решается говорить о ней. И только благоговейно замечает: «Третью думушку как задумали, *Богу Господу помолилися*». И потом мы видим, что эта страшная, священная дума народа – о том, как бы засеять землю и дожидаться нового урожая. Все та же дума о хлебе насущном! Мы, интеллигентные люди, много говорим о насущном хлебе. «Прежде надо накормить голодный народ, а потом уже заботиться о высшей идеальной культуре».

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

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

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

Выйдет в поле травка...
Вырастет и колос,
Станет петь, рядиться
В золотые ткани...

*С тихой молитвой
Я вспашу, посею:
Уроди мне, Боже,
Хлеб – мое богатство!*

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

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

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

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

Некрасов иногда становится на точку зрения, чуждую великому и свободному искусству, утилитарную, исключительно экономическую, и тогда его поэзии превращаются в холодную прозу, его могучая лирика – в журнальную сатиру. Именно это служение злобе дня, т. е. слабую сторону Некрасова, превозносили наши реалистические критики. Они совершенно упустили из виду, что есть другой Некрасов – великий и свободный поэт, который, помимо своей воли, творил «не

для житейского волнения, не для корысти, не для битв», Некрасов – идеалист, Некрасов, как более или менее все русские люди, – мистик, Некрасов, верующий в божественный и страдальческий образ распятого Бога, самое чистое и – святое воплощение духа народного. Он тоже имел силу, как Достоевский и Л. Толстой, любить русскую землю мировую, всечеловеческой любовью. И в этом смысле он вовсе не журнальный «боец», не служитель злобы дня, а такой же *вечный поэт*, как Пушкин, как Лермонтов. Мы имеем право, мы должны гордиться Некрасовым и перед Европой. Он – один из самых сильных русских художников, один из представителей оригинальных задатков русской культуры. Он навсегда останется велик тем, что открыл *новую красоту*, нашел в струнах современной лиры новые, до него еще никому неведомые звуки песни жгучей, беспредельной любви к народу. Вот в чем его сила!

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

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

...рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

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

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

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

Много суетного, болезненного и даже порочного в Некрасове-журналисте, скептическом современном человеке, деловитом издатель, сатирике, пишущем хлесткие стихи на злобу дня. Но те, кто говорят, что он — не художник, останавливаются на шероховатой, прозаической и холодной поверхности, не умеют проникнуть в живую глубину поэзии. Там, за полемикой, утилитарным уродством, суетой и грязными петербургскими сумерками, в глубине души его

не потухает тихий, всепримирающий свет народного евангельского идеала, о котором Кольцов так хорошо сказал:

Но жарка свеча
Поселянина
Пред иконою
Божьей Матери.

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

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

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

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

поверхностные, эпикурейские вдохновения Фета. Реакционное, бездарное поклонение мнимым идеалам чистого искусства наводнило русскую литературу не меньшим количеством слабых и уродливых произведений, чем бездарное народничество.

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

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

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

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

Один из «малых сих», даже не русский мужик, а якут – глупый, грязный, уродливый, – в загробном мире, на страшном суде перед Отцом Светов, перед неизреченной Справедливостью и Разумом вселенной. Вы предчувствуете, что единое слово, единый взор Судии сразу уничтожит, раздавит, возвратит к небытию это жалкое существо. Что он может возразить, что он может привести в свое оправдание? Он понурил голову, молчит и ждет приговора. Как затравленный зверь, и здесь, в загробном мире, он по старой привычке пускается на свои

* В произведениях одного из совершеннейших классиков русской прозы, Д.В. Григоровича, которые по дивной гармонии и законченности можно сравнить разве только с «Записками охотника» Тургенева, ясно видно, как в своих первоначальных источниках народническое течение неразрывно связано с культом и обоготворением красоты, с благоговением к эстетическим традициям Пушкина, с утонченной европейской образованностью и неподражаемым изяществом формы. – *Примеч. авт.*

крохотные, земные хитрости, он думает – обмануть Всеведущего. И его обличают... Теперь уж нет никакого сомнения, что он погиб безвозвратно. И вдруг, в последнюю минуту, из какой-то страшной, неведомой глубины человеческого духа подымается не мольба, а крик свободы, безумная жажда не справедливости, а любви.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Цифры, журнальная полемика, утилитарная трезвость и сухость, – все это на поверхности, как у Некрасова, – все это лишь современная одежда, а там, в глубине – простой русский человек, под одеждой мученические железные вериги, и язвы, и кровь от них. «Кнутом иссеченная Муза» Некрасова в унижении сохраняла признак власти, она была гордой. У Глеба Успенского нет такой силы. Но зато в этих кротких, как будто потухших глазах, в этом усталом лице – тихая жалость к людям, точно непрестанный упрек кому-то, точно мольба за них. Холодное, безбожное поколение наших дней мо-

жет пройти мимо такого человека равнодушно и бросить банальную укоризну: «Это публицист, а не художник!» – не понимая, что наперекор всем рамкам и законам эстетики в мученической любви к народу не может не быть поэзии, не может не быть красоты.

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

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

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

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

Многие считают Михайловского исключительно позитивистом. Правда, он позитивист, как и большинство русских критиков, в отношении к искусству и красоте. Он не хочет примириться с высшим сознательным и божественным идеализмом, который, как многие люди его поколения, считает реакционным возрождением отжившего и суеверного мистицизма. Но в своих молодых статьях о Дарвине, о Спенсере – он идеалист. Это – все тот же непотухающий огонь любви к народу, который можно проследить и у Гл. Успенского, и у Некрасова, и еще раньше у Белинского, Добролюбова, Писарева. Когда

приверженцы эволюционной теории утверждали: человек – «палец от ноги» общественного организма, – когда мнимые дарвинисты проповедовали: поедайте друг друга, способствуйте благодатному закону естественного подбора – тогда и самый невежественный, самый жалкий из людей, носящих образ и подобие Божие, имел бы полное *нравственное* право восстать на царей разума, на богов точного знания и сказать им в лицо: «Да погибнет вся ваша наука, если она должна привести меня к такому злодейству!» Вот почему дилетант Михайловский говорил смело и гордо, говорил, как власть имеющий, как *человеку* прилично говорить даже с *богами-олимпийцами* современной науки! Он не мог и не должен был иначе говорить. Вся оригинальная сила его произведений – в их глубокой и пламенной субъективности.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Современное литературное поколение

Жизнерадостному Гёте случалось говорить: «Немецкий писатель – немецкий мученик». С гораздо бóльшим правом можно сказать: русский писатель – русский мученик.

В.М. Гаршин был в полном смысле мученик современной русской литературы. Те, кто хоть раз в жизни видел Гаршина, едва ли забудут его.

Подобные лица для людей слишком искренни. В глубоких глазах его никогда не потухал тревожный, упорный и как будто недоумевающий вопрос. С этим вопросом, с ласковой улыбкой на прекрасных губах, своим тихим голосом он обращался равно ко всем. И все любили его, словно предчувствуя, что он ненадолго с нами, что это – слишком чистое для людей создание Божие.

Кто не помнит впечатления от самоубийства Гаршина? После мучительной борьбы со страхом приближающегося безумия он бросился через перила в пролет грязной петербургской лестницы. Какая смерть! Это настоящая современная трагедия, напоминающая бред из романов Достоевского.

Мы видели это знакомое прекрасное лицо уже на катафалке в сиянии погребальных свечей, в маленькой часовне, переполненной народом. Петербургская толпа с особенным вкусом умеет хоронить своих литераторов. Собралась молодежь. И судьба представителя нашего скорбного поколения казалась тогда для всех нас зловещим предзнаменованием...

Помню, вокруг лица усопшего были свежие цветы – и они шли к нему, как идут к молодой девушке. Он лежал тихий, почти радостный. Тревожный вопрос, на который он всю жизнь искал и не нашел у людей ответа, потух в глазах его. Недоумение исчезло, и великое спокойствие было на бледном лице... Русский писатель – русский мученик!

Все произведения Гаршина могли бы уместиться в одном томике. Но зато эта маленькая книга едва ли когда-нибудь исчезнет из русской литературы. В ней есть художественное совершенство, т. е. единственное, чего время и обстоятельства не могут разрушить.

Гаршин, даже после своих великих предшественников, – смелый новатор. Он бесповоротно и окончательно порвал с условными традициями бытового реалистического романа, владычество которого наполняет середину XIX века и только теперь на наших глазах понемногу начинает слабеть. Во всем, что он написал, от первой до последней строки, – ни одного неверного звука. Абсолютная, беспредельная искренность, которая вызывает беспредельное доверие читателя. В такой поэзии есть что-то священное и страшное, как в исповеди. Он

создал язык особенный, еще небывалый, поражающий краткостью: из прозы Гаршина, как из лирического стихотворения, как из песни, слова не выкинешь. В конце века, несмотря на подавляющее влияние предшественников, великих создателей романа, Гаршин возвращается к идеальной форме, преобладавшей в начале XIX века, – к лирической поэме.

Но романтики начала века воспевали идеальных героев – гречанок, демонов, пиратов, фей. Гаршин для своих лирических поэм в прозе, которая, впрочем, совершенством музыкальной формы не уступает лучшим стихам, избирает героев менее всего идеальных. Это – неизлечимо больной и притом самой уродливой болезнью – гангреной от флюса, проститутка, раненый, покинутый на поле сражения рядом с гниющим трупом, сумасшедший. На грубую и жестокую действительность Гаршин не набрасывает поэтической дымки. Он ни перед чем не останавливается, ищет правды, какой бы она ни была чудовищной, срывает все покровы, обнажает все язвы. Рядом с лирическим поэтом – в нем беспощадный физиолог и натуралист. Получается действие еще в литературе небывалое. По контрасту обаятельного изящества формы с невыносимым ужасом внутреннего содержания – мы встречаем нечто подобное только в новеллах Эдгара По.

Первый рассказ Гаршина на военную тему *«Четыре дня»* явился после Толстого. Но – несомненный признак большой силы – он произвел впечатление новое, независимое от автора *«Войны и мира»* и *«Севастопольских рассказов»*.

Гаршин прежде всего хочет выразить чувство, им самим испытанное, – ужас перед бессмыслицей и уродством войны. Как поэт, как лирик, он жертвует всем для охватившего его страстного порыва. Он идет прямо к цели, не тратя ни одного лишнего слова. Он отстраняет психологические мотивы, изображение характеров, мелочи обстановки. Я не знаю, кто этот раненый, забытый на поле битвы, каково его прошлое. Я только знаю, что он такой же человек, как я. И мне довольно. Я ставлю себя на его место, или, лучше сказать, автор, забыв мою личность, забыв личность героя, заставляет меня переживать свои собственные ощущения. Он дает мне очень немного, но все, что дает, действует неотразимо. Я никогда не забуду, с каким чувством этот интеллигентный, добрый человек, отправившийся на войну убивать людей из принципа современной нравственности, втыкает свой штык в тело ни в чем не повинного турка. Уголок неба, кустарник, клочок земли – вот вся обстановка. Отрывки воспоминаний. Здесь главное: *два символа*, два человека, живой и мертвый, палач и жертва, *Люди и Война*. Мало-помалу этот зловонный, распухший под знойным солнцем труп в солдатском мундире с блестящими пуговицами делается воплощением всего ужаса и безобразия *Войны*. Раненый рядом с трупом – воплощение разумного человечества, начинающе-

го войну во имя стихийной любви к родине. Таким образом, все, что испытывает безличный, безымянный, неведомый человек, получает для нас глубокое значение, и натурализм в описании страшного хода тления порождает ряд поэтических символов. Реальная повесть превращается в лирическую поэму.

Достоевский, Гончаров, Толстой действуют целыми массами, громадными размерами своего художественного полотна, всею площадью поэтического кругозора. Гаршин, напротив, до последних пределов суживает и ограничивает поле своих действий. Он дает minimum образов и впечатлений, экстракт из обширного материала, которого хватило бы другому на целый роман. Он не расширяет своей идеи, своего чувства до сложной человеческой драмы, он упрощает и сосредоточивает их в один художественный образ. Действие такой сосредоточенной лирической силы ограниченнее, но глубже, чем действие эпоса. Подобное произведение входит в сердце читателя, как острие. Оно гнется, кажется слабым и хрупким. Но поэту и не нужно подавляющей силы. Дело в том, что на самом конце острия есть у него капля смертельного яда. Это – яд мысли, яд того неразрешимого сомнения, которое довело Гаршина до безумия. И ему достаточно слабого, почти нежного укола, чтобы яд вошел в кровь и отравил самого читателя.

Таких лириков мало интересуют индивидуальные особенности человеческих характеров. Гаршин иногда совсем покидает людей. В чудной поэме «*Attalea princeps*» героиня – роскошная пальма. Ей хочется на волю из-под стекла оранжереи. Но слишком нежное растение юга не выдерживает нашей суровой северной свободы. В каждом слове рассказа вы чувствуете тот же возвышенный символизм, как в последних произведениях Тургенева. Реальная действительность для Гаршина – холод, который губит «*Attalea princeps*». Он сам похож на это грациозное, слишком нежное растение, созданное не для нашего беспощадного неба. Борьба гибких зеленых листьев с железом, безнадёжная и неутолимая жажда свободы – все это символ трагической судьбы самого поэта. Такая же лирическая поэма в прозе – «*Красный цветок*». Никто еще не описывал сумасшествия с более ужасающим реализмом. Гаршин всей своей жизнью заплатил за страшный психиатрический опыт.

Зло мира заключено для безумца в этом таинственном символе крови, невинно проливаемой, в *Красном цветке*. Кто дерзнет сорвать его, уничтожит зло на земле, но сам погибнет. Сумасшедший герой приносит великую и бесполезную жертву, срывает цветок и умирает за людей. Как жажда свободы в «*Attalea princeps*», здесь великое самопожертвование любви приводит к прекрасной, но никому не нужной смерти безумца. С какой нежностью и скорбью поэт развенчивает идеал любви, идеал свободы!

Сердце Гаршина, как сердце этого безумного подвижника, жаждет неутолимо чудесного, жаждет Бога. Но недаром он написал гимн хотя

бы недостижимой Свободой в «Attalea princeps». Его мысль, его мирозерцание вышли целиком из отрицания, из великого освободительного движения шестидесятых годов. Утилитарная теория *земного* счастья, *земной* свободы не удовлетворяла религиозной потребности его сердца. Он сделал все, чтобы убить эту глухую потребность, боролся с ней до последней капли крови, но не победил. Поэт, имевший несчастье родиться в эпоху и в стране, где отрицание сделалось синонимом умственной независимости, был создан для веры, и только вера в *бесконечный идеал* могла спасти его. Но мистическое чувство, как почти все люди его поколения, он считал трусливым отступничеством, рабством, возвращением к старым цепям. Роковая ошибка! Его душа, слабая и женственная, не вынесла этого мучительного раздвоения. Трагическое противоречие XIX века, которое мы уже видели в Толстом и Достоевском, – потребность верить, невозможность верить, – в Гаршине доходит до последней крайности, до пределов безумия.

Незадолго перед смертью он прочел рассказ Чехова «Степь» и с радостью приветствовал новый талант. Он искренно восторгался его непосредственным чувством природы, здоровьем, спокойною любовью к жизни, уверял, что «Степь» как будто исцелила и на минуту заставила его позабыть страдания.

В самом деле, Гаршин глубже, чем кто-либо, по закону психологической противоположности должен был почувствовать силу Чехова. Трудно найти больший контраст художественных темпераментов.

Гаршин не интересуется людьми и мало знает их. Чехов любит и знает людей. Гаршин погружен в себя, сосредоточен в одном неразрешимом вопросе о правде, о жизни и смерти; Чехов – с беспечностью художника отдается многозвучным, разнообразным впечатлениям природы и жизни; Гаршин, как Достоевский, – поэт Петербурга, он вышел из душной комнатной атмосферы, он жаждет и боится, как «Attalea princeps», вольного воздуха, он далек от природы; для Чехова природа – источник всей его силы, крепости и здоровья, он – *не петербургский*. Автор «Степи» – из глубины России. Гаршин почти исключительно рисует один характер раздвоенного и болезненного современного человека. Чехов лучше всего умеет изображать людей простых, непосредственных, мало думающих и глубоко чувствующих; Гаршин сам болен; у Чехова избыток даже слишком крепкого, может быть, к несчастью для него, несколько *равнодушно* здоровья. Благодаря своему здоровью он маловосприимчив ко многим вопросам и течениям современной жизни.

И, несмотря на эту полную противоположность темпераментов, вы сразу чувствуете, что Гаршин и Чехов – дети одного поколения.

Чехов, подобно Гаршину, откидывает все лишнее, всю беллетристическую шелуху, любезную критикам, возобновляет благородный лаконизм, пленительную простоту и краткость, которые делают про-

зу сжатой, как стихи. От тяжеловесных бытовых и этнографических очерков, от деловых бумаг позитивного романа он возвращается к форме идеального искусства, не к субъективно-лирической, как у Гаршина, а маленькой *эпической* поэме в прозе.

Некоторые люди как будто рождаются путешественниками. У Чехова есть эта жадность к новым впечатлениям, любопытство путешественников. Ум его трезвый и спокойный, может быть, для современного поэта даже *слишком* трезвый и спокойный. Но его спасает художественная чувствительность, неисчерпаемая, очаровательная, как у женщин и детей, и (к счастью для слишком здорового, равнодушного художника), можно сказать, *болезненно утонченная*. Он замечает неуловимое. На нервах поэта отзывается каждый трепет жизни, как малейшее прикосновение – на листьях нежного растения. И эта жадная впечатлительность вечно стремится к новому и неиспытанному, ищет никем не слышанных звуков, не виданных оттенков в самой будничной знакомой действительности. Чехову, как и Гаршину, не надо обширного полотна картины. В мимолетных настроениях, в микроскопических уголках, в атомах жизни поэт открывает целые миры, никем еще не исследованные. Ум художника спокоен, но нервы его так же чувствительны, как слишком напряженные струны, которые, при малейшем дуновении, издают слабый и пленительный звук.

Иногда взбираешься по скучной петербургской лестнице куда-нибудь на пятый этаж: чувствуешь себя раздраженным уродливыми и глупыми житейскими мелочами. И вдруг, на повороте, из приотворенных дверей чужой квартиры донесутся звуки фортепьяно. И Бог знает, почему именно в это мгновение, как никогда прежде, волны музыки сразу охватят душу. Все кругом озаряется как будто сильным и неожиданным светом, и понимаешь, что никаких, в сущности, огорчений, никаких житейских забот нет и не было, что все это призрак, а есть только одно в мире важное и необходимое, то, о чем случайно напомнили эти волны музыки, то, что во всякое мгновение может так легко и неожиданно освободить человеческое сердце от бремени жизни.

Так действуют маленькие поэмы Чехова. Поэтический порыв мгновенно налетает, охватывает душу, вырывает ее из жизни и так же мгновенно уносится. В неожиданности заключительного аккорда, в краткости – вся тайна не определимого никакими словами музыкального очарования. Читатель не успел опомниться. Он не может сказать, какая тут идея, насколько полезно или вредно это чувство. Но в душе остается *свежесть*. Словно в комнату внесли букет живых цветов, или только что вы видели улыбку на милом женском лице...

Этим разрушением условной беллетристической формы повести или романа, этой обнаженной простотой и сжатостью прозы, напоминающей стихи, любопытством к неизведанным впечатлениям, жадно-

стью к новой красоте Чехов примыкает к современному поколению художников. Мы видели, что Гаршин действует символами. Чехов – один из верных последователей великого учителя Тургенева на пути к новому грядущему идеализму, он так же, как Тургенев, *импрессионист**. К тому же течению примыкает и современная стихотворная

* Здесь в моем изложении – неполнота и незаконченность почти непоправимые. Кроме Гаршина и Чехова, у нас есть другие талантливые представители современной русской художественной прозы. Я не буду пытаться определить, я только намекну на те особенные черты, которые присоединяют их к течению *Современного Идеализма*. П.Д. *Боборыкин*, кажется, один из первых ввел в России приемы западноевропейского экспериментального романа. Насколько было возможно, он освободил этот условный род беллетристики от тяжеловесной скуки и придал ему изящную легкость. Но великое современное течение коснулось и русского натуралиста. В едва ли не лучшем из всех произведений Боборыкина, романе-дневнике *«Перед чем-то»* (в «Сев<черном> вест<нике>»), умный, чуткий и талантливый наблюдатель современной жизни окончательно порывает с традициями условного натурализма. Вероятно, наши рецензенты не оценят этого произведения, как всего слишком оригинального и нового. Борьба мятежного пессимизма Шопенгауэра с пантеистическим примирением Спинозы – в душе современного человека, в мрачной, грозовой и болезненной атмосфере 90-х годов – изображена с такою силою возвышенного смелого идеализма, до которой немногие из наших современных писателей достигают. С другим прозаиком, *И.И. Ясинским*, произошел столь же характерный внутренний переворот. У прежнего натуралиста, обращенного в идеализм, осталось многостороннее и безотрадное познание людей, горький и насмешливый опыт, умение рисовать серый фон жизни. Но надо всем этим, как иногда тени высочайших облаков над скучным, пыльным и суетным городом, пролетают веяния какого-то мрачного и обаятельного мистицизма, которые придают произведениям Ясинского таинственную прелесть. Он тоже импрессионист, как Чехов. Я мог бы проследить влияние самых глубоких и болезненных страниц Достоевского на талантливых психологических, иногда психиатрических исследованиях современного безверия, вырождения, сплина и неврастении 80-х годов у г. *Альбова* и кн. *Голицына (Дм. Муравлина)*. Мне кажется также весьма характерным, что автор «Гнилых болот» и «Лес рубят, щепки летят», г. *Михайлов (А.К. Шеллер)*, знаток и талантливый бытописатель петербургского мелкого чиновничества и буржуазии, так хорошо владеющий мягкими красками городской будничной идиллии, чувствует потребность покинуть знакомую обстановку, из современного Петербурга перенестись не более, не менее, как в древнюю Персию времен царя Артаксеркса, в мир патриархальной фантазии. Он пишет великолепную экзотическую картину, пишет роман-поэму на библейскую тему – Эсфирь. В этой области г. *Лесков* всю жизнь оставался верным себе. Огромный талант-самородок, вечно неожиданный, оригинальный, близкий к духу народа, он слишком мало оценен нашей поверхностной критикой. Его мистические легенды из «Пролога» – очаровательны. Какая неувядаемая свежесть, какая наивная и младенческая грация! Эти тысячелетние, засохшие цветы, с едва заметным слабым ароматом, заложенные между пыльными пергаментными страницами древнецерковных или раскольничьих книг, – под пером художника каким-то чудом вдруг оживают, распускаются, вспыхивают внешними красками, как только что расцветшие, как только что сорванные...

Читатель может, хоть отчасти, судить по этой беглой заметке, как все литературные темпераменты, все направления, все школы охвачены одним порывом,

поэзия, из многих талантливых представителей которой я возьму, как наиболее характерных для моего исследования, К.М. Фофанов и Н.М. Минского.

На одной из художественных выставок я наблюдал с удовольствием крайнее недоумение рассудительных буржуазных лиц перед одной картиной Репина. Это был портрет Фофанова. Художник удачно поместил фигуру поэта на легком дымчато-лазурном фоне. Фофанов гордо и наивно подымает к своему лирическому небу уродливое и вдохновенное лицо. Какое странное видение – для петербургских чиновников и практических барышень! На устах у многих из них я заметил недоверчивую, даже насмешливую улыбку. А между тем на этом изможденном лице было то, чего нет и никогда не будет на многих цветущих здоровьем, благоразумных лицах. Чувствовалось с первого взгляда, что это *«Божьей милостью поэт»*.

Перечтите помещенные в «Русском обозрении» письма Фета. Вы познакомитесь с весьма интересным типом русского эстетика и эпикурейца. Оказывается, что автор «Шепот, робкое дыханье» весьма деловитый и опытный помещик. Как он солидно и практично рассуждает о хозяйстве, о капиталах, о процентах. В его деловых взглядах довольно странная для поэта практическая сухость. С первых слов этих автобиографических писем вы чувствуете, что перед вами человек слишком щедро одаренный житейской мудростью, очень себе на уме и менее всего наивный. Но в скучном, никому не интересном помещике таится другой Фет, которого мы знаем и любим. Очевидно, между Фетом-человеком и Фетом-художником нет никакой внутренней связи, и, конечно, это не служит ко благу художника. Так называемое, и едва ли основательно, реакционными критиками прославленное «чистое искусство» Фета – только благородное и невинное украшение помещичьего досуга (*otium**), дилетантизм человека, проводящего в деревенском уединении между Шопенгауэром, Горацием и хозяйственными счетами приятную жизнь. Да, умеренное эпикурейское служение искусству не требует самопожертвования и героизма, но едва ли наши реакционные эстетики не преувеличили значения и долговечности подобного искусства.

Фофанов, прежде всего, не эпикуреец, подобно Фету, с которым только по внешности он имеет некоторое сходство. Красота для него, может быть, губительное и страшное наслаждение, но во всяком случае не мирный отдых, не роскошь. Фофанов, подобно Гаршину, му-

волю одного могучего и глубокого течения, *предчувствием божественного идеализма*, возмущением против бездушного позитивного метода, неутолимой потребностью нового религиозного или философского примирения с *Непознаваемым*. Всеобъемлющая широта и сила этого страстного, хотя еще неопределенного и непризнанного, течения заставляет верить, что ему принадлежит великая будущность. – *Примеч. авт.*

* свободное время (*лат.*).

ченической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это вопрос жизни и смерти.

Если вы ищете здоровья в искусстве, вам не надо и заглядывать в произведения Фофанова. Я не знаю в русской литературе поэта более неровного, болезненного и дисгармонического. Ничего не стоит вышутить и обнаружить его комические стороны. Едва ли у него найдется и одно стихотворение, от первой до последней строки вполне выдержанное. Холодно или враждебно настроенный критик выберет из произведений Фофанова множество диких и нелепых стихов. Но рядом с ними встречаются проблески вдохновения высокого. Это – поэзия резких и мучительных диссонансов. Это – поэт городской, порождение тех самых безнадежных петербургских туманов, из которых вышли полубезумные и таинственные герои Достоевского. За каждым его вдохновением вы чувствуете смутный гул никогда не засыпающей столицы, похожий на бред, – в сумраке белых ночей, одиночество бедных меблированных комнат, которое доводит всеми покинутых людей до отчаяния, до самоубийства, декорацию грязных улиц Петербурга, которые вдруг, в известный час вечера, при известном оттенке туманной зари, смешанном с голубоватым отблеском электричества, делаются похожими на фантастический и мрачный сон. Вы начинаете верить, что это – вовсе не шутка, когда поэт говорит вам о страхе безумия, о своей болезни, о нищете, о гибели, что, в самом деле, в руке, писавшей подобные строки, была лихорадочная дрожь, что поэт, говорящий о голоде, знает по опыту, что такое голод. Между рифмами вам слышатся живые стоны живого человека. Вот что всего дороже в поэзии, вот за что можно все простить. За эти капли теплой человеческой крови, прямо из сердца упавшие на страницы книги, можно простить и дикость образов, и неуклюжесть формы, и наивные описания тропической природы, составленные по школьным учебникам географии.

Столица бредила в чаду своей тоски,
Гонясь за куплей и продажей,
Общественных карет болтливые звонки
Мешались с лязгом экипажей.
Движенью пестрому не виделось конца;
Ночные сумерки сползали,
И газовых рожков блестящие сердца
В зеркальных окнах трепетали.

Это – где-нибудь на углу Большой Садовой, это – самые прозаические магазины Гостиного Двора. Вообразите себе в будничной толпе, рядом «с куплей и продажей», неожиданное явление, что-то вроде средневекового миннезингера – поэта с бледным, изможденным и страстно-мечтательным лицом. Как он верит в свое

божественное назначение! Нужна сила, чтобы с таким забвением окружающей действительности проповедовать в современной петербургской толпе:

Вселенная во мне, и я в душе вселенной,
Сроднило с ней меня рождение мое,
В душе моей горит огонь ее священный
А в ней всегда мое разлитое бытие.

.....
Покуда я живу, вселенная сияет,
Умру, со мной умрет бестрепетно она;
Мой дух ее живит, живит и согревает,
И без него она ничтожна и темна.

Попробуйте не согласиться с поэтом или осмеять его. Вполне безоружен и вполне неуязвим, он даже не поймет вашего смеха, и в том — его красота и цельность, что он не понимает возможности сомнения или комизма. Он говорит, как наивный ребенок и «как власть имеющий», как человек не от мира сего. Я согласен, что это неровные, если хотите, парадоксальные стихи. Но они выстраданы, в них есть трепет жизни. Это не идеально-совершенная, тонкая филигранная работа лирика-эпикурейца, дилетанта-помещика, Фета. За каждый стих, за каждое, может быть, неумелое слово поэт заплатит всей своею кровью, нищетой и слезами, жизнью и смертью. Разве вы не чувствуете, что это человек искренний? Вот, что пленительно! И Гаршин был искренним, говоря о своем сумасшествии, и Надсон, говоря о своей смерти. Может быть, это люди слабые и даже от слабости погибшие. Но они все-таки дали искусству что-то небывалое, что-то *свое*, они довели до последних пределов нашу современную скорбь и нашу потребность веры. Фофанов, подобно Гаршину, почти не знает людей, мало знает природу. Его картины однообразны: вечно «янтарные зори», «бриллиантовые звезды», «душистые росы», «белые ночи» — в сущности, довольно устарелый арсенал. Но ведь подобного лирика привлекает не сама природа, а то, что лежит там, за пределом ее. Как неловко он смешивает черты пейзажа, подмеченные где-нибудь на Черной речке или в Новой Деревне, с фантастическими оттенками своего внутреннего мира, с царством фей. Все предметы, все явления для него в высшей степени *прозрачны*. Он смотрит на них как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира. К ней одной он стремится, ее одну он поет! В современной бездушной толпе это больше, чем мистик, это — *ясновидящий*, один из тех редких и странных людей, которых древние называли *vates**.

Нигде так не чувствуешь прелести весны, как в Петербурге. Надо прожить семь, восемь месяцев в душной комнате без воздуха, без

* пророк (лат.).

солнца, без листьев, чтобы понять, какая это радость, какое умиление – наша северная весна.

Городскую поэзию Фофанова можно бы сравнить с благоуханием только что распустившихся деревьев между стенами петербургских домов. Среди болезни, лихорадочного бреда, нищеты, спертых комнатного воздуха, тяжелого сплина, близкого к сумасшествию, вы почувствуете вдруг эту робкую, беспомощную ласку неумирающей поэтической молодости, вечной весны. У немногих счастливых и здоровых поэтов она кажется такой упоительной!

Представитель другого течения в современной русской поэзии – Минский. Фофанов непосредственный, почти бессознательный талант. Влияние культурной среды на него ничтожно. И если хотите, в этом – непоправимая слабость Фофанова, которая навеки ограничивает круг его деятельности. Он никогда не вырвется из заколдованного сна, из царства фей, не вступит в современную умственную жизнь. Минский – поэт мысли и – как ни странно сочетание этих двух слов, оно вполне возможно в новой литературе, – поэт-критик.

Развитие его таланта весьма характерно для истории современного поколения. Начал он с подражаний Некрасову, с так называемых «гражданских» мотивов поэзии. Это была довольно неудачная и слабая попытка. В его «Песнях о родине», в «Белых ночах» едва ли найдется хоть одна строка, которая могла бы напомнить могучую, страстную и гневную поэзию Некрасова. Все в этих гражданских монологах – холодно и напыщенно. А между тем из произведений Минского только «Песни о родине» и «Белые ночи» имели внешний успех. Критики-публицисты почувствовали здесь родственную банальность, студенты и курсистки, лет пятнадцать тому назад, переписывали из «Вестника Европы» в отдельные альбомы и тетради:

О, родина моя, о, родина терзаний!

Но вот искренний, оригинальный поэт проснулся в холодном гражданском риторе, и Минский, свернув с гладкой, большой дороги, нашел свою уединенную, тернистую и опасную тропинку. Это глубоко современное внутреннее перерождение, хорошо знакомое людям 80-х годов, он сам описал в интересной книге, потерпевшей полную неудачу, осмеянной и, так сказать, растоптанной всеми литературными партиями. Она озаглавлена несколько вычурно «*При свете совести*». Несмотря на газетно-журнальные гонения, книга эта обратила на себя внимание немногих чутких людей, и, кто знает, может быть, она послужит любопытным документом будущему историку русского мистического движения в конце XIX века. Меня мало интересует метафизическая система Минского, это странный вымысел поэта, оригинальное возрождение пламенного гностицизма древней Алек-

сандрии III и IV века в современном Петербурге, между Бурениным и Скабичевским. Но мне кажется глубоко искренней и весьма знаменательной для умственной эпохи, переживаемой нами, исповедь поэта. Здесь та же скорбь, то же мучительное беспокойство и страстная потребность нового идеализма, как у всех молодых писателей: у Гаршина, Фофанова, Чехова. То, что было святыней прошлого поколения, народнический реализм, гражданские мотивы в искусстве, вопросы общественной справедливости вовсе не исчезают для людей современного поколения, подобных Минскому: они только переносятся на более широкую арену. Вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге – все, что позитивисты хотели насильно отвергнуть, все, что является у Толстого, Тургенева, Достоевского в такой обаятельной и художественной форме, возникает снова, но уже без прежней красоты, почти без образов, во всей своей трагической наготе, обостренное, невыносимо мучительное – в философском трактате, похожем на исповедь, и философской лирике, похожей на страницы из дневника человека, больного медленной, но смертельной болезнью.

Это – старая, неизлечимая болезнь XIX века. Предвидел и точно рассказал ее симптомы, еще в тридцатых годах, самый благородный и возвышенный из русских лириков-философов – Е.А. Баратынский.

Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!
О, жрец ее! тебе забвенья нет:
Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.

И поэт, мученик мысли, завидует беззаботному артисту-эпикурейцу, который черпает забвение в чувственной красоте, – владеет красками, звуками, мрамором.

Есть хмель ему на празднике мирском.
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Разрушительная, безнадежная и все-таки вдохновенная диалектика преобладает у Минского над непосредственным чувством.

Эта поэзия не обещает никакой радости, не заботится о том, чтобы пленить или понравиться; нет, она, скорее, уязвляет сердце, причиняет ему боль. Ее вдохновение в тонкой, незаметной для толпы, высшей *иронии*, в ненависти к старым богам! Мысль в такой поэзии является без покровов, без образов, почти без красоты, холодная, обнаженная, по выражению Баратынского, «острая, как луч», и дерзновенная. И все в жизни перед ней отступает, все разлагается и бледнеет – любовь, вера, сама поэзия. Но, в конце концов, после иронии, после отрицания, в душе поэта остается то, чего мысль не могла разрушить, то, перед чем сама она разлагается и бледнеет.

ет: это – скорбь о невозможной святине, безнадежная потребность веры, неутолимая жажда Бога:

Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном,
Тоска неясная о чем-то неземном,
Куда-то смутные стремленья,
Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет
И жажда жгучая святынь, которых нет;
Одно лишь это чуждо тленья...

.....
И потому не тот бессмертен на земле,
Кто превзошел других в добре или во зле,
Кто славы хрупкие скрижали
Наполнил повестью бесцельною, как сон,
Пред кем толпы людей – такой же прах, как он,
Благоговели иль дрожали.
Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли
Какой-то новый мир мерещился вдали,
Несуществующий и вечный,
Кто цели неземной так жаждал и страдал,
Что силой жажды сам мираж себе создал
Среди пустыни бесконечной.

Публика наша до сих пор с младенческим недоумением внимает философскому языку. Она или чувствует, или рассуждает, но не научилась – *мыслить*. Самая глубокая и страстная поэзия мысли ей почти недоступна. Наши критики не умеют отличить рассудочной риторики от выстраданной и вдохновенной идеи поэта-философа.

Лучшая похвала такому писателю, как Минский, та, которой Пушкин почтил непонятого и отвергнутого русской критикой Баратынского: «Он оригинален, ибо мыслит... он шел своею дорогою, один и независим»*.

* И здесь поневоле мне приходится оставить весьма важные пробелы в моем очерке. Я выбрал только двух представителей современной русской поэзии, как наиболее характерные явления того литературного поворота к идеализму, которым я занимаюсь. Если бы задача моя заключалась в более подробном изучении поэзии, я должен бы начать с произведений истинных преемников Пушкина и Лермонтова, я должен бы показать, как возвышенный идеализм XIX века отразился на олимпийски-лучезарной, могучей и блаженной поэзии *А.Н. Майкова*, *Я.П. Полонского*, *Мей* и в особенности *Тютчева*. Значение Фета несколько преувеличено. Тонкие ценители поставят, конечно, выше Фета менее признанного, но более глубокого поэта-философа, неподражаемо-прекрасного Тютчева. Это не певец толпы, это – *певец певцов*. Такой же искренний и непосредственный лирик *Я.П. Полонский*. Недаром Тургенев любил его и понимал. Это один из немногих современных людей, сохранивших с природою древнюю, священную и таинственную связь. В его лучших песнях, по-моему, больше сумеречного, *безглазольно-прекрасного*, похожего на откровения природы, чем в искусственно-филигранной и довольно слащавой лирике Фета. К старшему поколению поэтов принадлежит

В другом месте Пушкин замечает: «У нас литература не есть потребность народная. Писатели получают известность посторонними обстоятельствами, публика мало ими занимается; класс писателей ограничен, и им управляют журналы, которые судят о литературе, как о политической экономии, о политической экономии, как о музыке, т. е. наобум, понаслышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частию по личным расчетам». Пушкин писал это в 31 году. Через 60 лет можно повторить его отзыв в применении к современной русской литературе. Мы выйдем из этого всеобщего недоразумения, из этого литературного хаоса только в том случае, если наконец прекратится порабощение искусства бесплодным *евнухам поэзии* – критикам-публицистам, если раздастся искренний голос художника об искусстве.

С.А. Андреевский по своему художественному темпераменту – истинный поэт-критик. В его стихотворениях есть иногда женственная прелесть и грация, но все-таки он более самостоятельный и оригинальный художник в своих критических работах. Его превосходные монографии русских писателей – Тургенева, Лермонтова, Толстого, Баратынского, Некрасова, Достоевского – похожи на портреты, набросанные быстрыми, воздушно-легкими штрихами карандаша, но удивительные по живому сходству с оригиналом, изящной простоте и проникновению в личность писателя. Если хоти-

еще один писатель, который стоит между ними особняком – А.Н. Плещеев. Его поэзия отличается удивительной простотой и ясностью формы. Некоторые ошибочно принимают эту простоту за бедность. Дети – иногда лучшие судьи в поэзии («*Будьте просты, как дети*» относится и к области красоты) – недаром так любят и так верят, когда Плещеев с ними говорит. Это – муза нежной и покорной меланхолии, того, что Шиллер называл *Resignation*, муза русской печали. Она недоступна пресыщенным, скептически-равнодушным эстетикам, ее поймут только люди очень простые, даже несколько наивные в поэзии и «*чистые сердцем*». Лучше всего то в стихах А.Н. Плещеева, что вы невольно чувствуете в них светлую, тихую и прекрасную душу человеческую. Я мог бы остановиться на С.Я. Надсоне, который, впрочем, уже вполне оценен и понят нашими рецензентами. Сознание болезненного бессилия, разочарование в утилитарных идеалах, страх перед тайною смерти, тоска безверия и жажда веры – все эти современные мотивы Надсона произвели быстрое и глубокое впечатление даже не столько на *молодое*, как на *отроческое* поколение 80-х годов. Я должен бы указать на то, как возрождение свободного религиозного чувства отразилось в лучшем из произведений г. Апухтина – «Год в монастыре», Апухтина, одного из самых нежных, изящных и благородных преемников Полонского и Тютчева. Наконец, я должен бы отметить, как великое *успокоение в природе*, примирение с жизнью и смертью, то глубочайшее русское смирение, которое напоминает божественную *Нирвану* Бодизатвы, вдохновляет лучшие произведения гр. Голенничева-Кутузова, как, например, «*Рассвет*», эту чуждую поэму, совершенно не понятую и не оцененную критиками. Если бы все эти разрозненные явления, еще до сих пор не связанные и не разработанные ни одним исследователем, соединить в одну живую картину, в одно громкое и непреложное свидетельство, может быть, и самый скептический читатель почувствовал бы, как много скрытых сил дремлет в современной русской поэзии. – *Примеч. авт.*

те, это – все тот же глубоко современный род литературы, сжатые маленькие поэмы в прозе, как рассказы Чехова и Гаршина, только поэмы критические. Во всяком случае, как не похожи они в своем благородном художественном *лаконизме* на многословные, отменно длинные и тяжеловесные трактаты наших присяжных критиков-публицистов, пишущих слогом политических передовых статей. Впечатление от прекрасного можно передать только прекрасным языком, а не уродливым, бездушным «волапуком» газетно-журнальных отчетов. Когда, например, г. Скабичевский восторгается Некрасовым или Лермонтовым, он употребляет такой стиль, как будто говорит о подоходном налоге в России или о последнем заседании городской думы.

На художественном языке очерков Андреевского вы чувствуете как бы отблеск и благоухание поэзии того писателя, которым он занимается. За любимой книгой он всегда видит живого человека, родственную ему, страдающую душу писателя. Не публицист говорит о представителе отвлеченных идей, а человек о человеке, художник о художнике. Правда, у Андреевского нет объективного и строго научного анализа. Но зато глубокое вдохновение такой *субъективно-художественной* критики – *живая любовь*. Только любовь делает возможным проникновение в душу поэта.

Сколько было написано о Лермонтове, как ожесточенно публицисты спорили об его общественных и политических идеях, как тщательно и кропотливо добросовестные издатели сравнивали черновые наброски, как много было порчено бумаги на яростную полемику между серьезными профессорами и журналистами по поводу незначительных вариантов! И все эти исследователи ходили только *вокруг* художника, никто не постарался и не сумел войти *в его внутренний мир*, никто не вступил – по выражению Гёте – «*на его почву*», ни для кого Лермонтов не был попросту живым, родственным и близким человеком. Но поэт подошел к поэту – и тайна открылась. Он сказал искреннее и потому глубокое слово. В самом деле едва ли не лучшее, что написано на русском языке о Лермонтове, – маленькая художественная монография Андреевского. После мертвой книжной эрудиции вы как будто говорите с человеком, лично знавшим Лермонтова, полюбившим живого поэта, а не отвлеченного представителя газетно-журнальных идей, пригодных для полемики.

Такой критик, свободный в своих суждениях, стоит выше враждующих литературных партий и лагерей. Сочувствие жизненной трезвости, сатире, могучему гражданскому вдохновению Некрасова не мешает Андреевскому понимать и далекую от повседневной жизни философию Баратынского и мистицизм Лермонтова, «огорченного своим божественным происхождением». Он высоко ценит социальные мотивы Достоевского и не объявляет Л. Толстого реакционным писателем за его сомнения в идеалах человеческой культуры.

Новый критик обладает качеством едва ли не самым редким в русской литературе – искренним уважением к нравственной свободе писателя, *высшей культурной терпимостью*. Пусть литературные лагеря враждуют, спорят и уничтожают друг друга в бесконечной и бесплодной полемике. Поэт понимает поэта. Один дружественный знак, одна улыбка разрушает преграды, воздвигнутые яростными журнальными партиями. Они – дети одной великой семьи. Здесь царствует полная свобода и полная терпимость. Эту художественную терпимость Андреевского должно приветствовать, как явление еще небывалое в русской современной литературе.

Но терпимость вовсе не предполагает отсутствия страстного личного отношения и личного вкуса. Так же, как во многих из его современников, в Андреевском чувствуется охлаждение к утилитарному и позитивному искусству, признаки того же мистического веяния, которое пронеслось над всей европейской литературой. Как писатель относится к вечным вопросам о Боге, о смерти, о любви, о природе всего более интересует нового критика, т. е. именно та сторона поэзии, мимо которой прежнее поколение публицистов проходило с равнодушием и непониманием: как будто все общественные идеалы, земная справедливость и равенство не основываются на этих вечных, легкомысленно отвергнутых и теперь с новой силой, с новой болью вернувшихся вопросах.

Тот же характерный поворот к философскому настроению я должен отметить и в другом современном критике, В.Д. Спасовиче.

По времени своей деятельности, по своим годам Спасович принадлежит прошлому поколению. Но все-таки я не могу считать его стариком. По своей неутомимой энергии, удивительной отзывчивости на самые последние потребности жизни, по избытку увлечения и неувядаемой поэзии – он молод. По крайней мере, эта молодая старость более похожа на страстную и вдохновенную пору жизни, чем молодость многих современных юношей. Вот почему я с полным правом могу отнести Спасовича не к прошлому, а к новому литературному поколению.

Работы его о Байроне, Мицкевиче, Словацком, Лермонтове, Пушкине написаны превосходным языком. Вот первый и несомненный признак критического таланта! Необходимое условие художественной критики – *художественная, а не ремесленная форма самой критики*.

В языке Спасовича вы чувствуете не совсем великорусский акцент, который не только не портит, а, напротив, придает оригинальную свежесть и простоту его стилю. Этот акцент стирает условную, мертвую эмаль нашего современного литературного языка и приближает его к источнику всякой крепости и силы, к духу живой народной речи: ибо все-таки чистая стихия русского языка – общая, древнеславянская стихия. У Спасовича нет этой, любезной всем банальным писателям, предательской *гладкости* языка, удобной для выражения таких же гладких и бесцветных мыслей. Он, не заботясь о своем крас-

норечии, страстно и нетерпеливо хочет высказать мысль, не ищет образов: они, сами невольно слетая с его языка, напоминают меткие народные пословицы. Среди обширной эрудиции, среди ученых цитат, ссылок, точных и упорных исследований в этом сильном языке вспыхивают искры поэтического вдохновения: так под огромным тяжелым молотом кузнеца, который думает только о работе, а не о красоте, сами собой вспыхивают дивно прекрасные огненные искры!

И, несмотря на прелестный и наивный славянский акцент, несмотря на простоту и близость к живому духу народа, вы чувствуете в критике огромную образованность. Прочтите замечательное исследование о Байроне. Про эту статью можно сказать то же, что Пушкин говаривал о статьях Вяземского, – вот критика *европейская*. Явление неоценимое в современной русской литературе! Больше всего нашим публицистам, даже самому талантливому из них, Белинскому, недостает *европейской образованности*. Уж нечего говорить о современных рецензентах. Эта высшая степень *культурности* придает Спасовичу столь редкую у нас философскую широту и свободную терпимость критических взглядов.

Так же, как все люди нового поколения, Спасович – идеалист. Его не удовлетворяет ни условный народнический реализм наших критиков-публицистов, ни позитивное искусство. С глубоким сочувствием отмечает он в Байроне, Мицкевиче, Лермонтове божественный идеализм веры и скорби, идеализм мятежный, дерзновенный и освободительный, стремящийся к великому обновлению человечества.

По тому же пути, только в другой области, идет Вл. С. Соловьев. На примере Соловьева видно, как в новом человеке возможно это сочетание глубокого религиозного чувства с искренней и великой жаждой земной справедливости. До сих пор русские публицисты считали мистическое чувство явным признаком реакционных симпатий, и как бы оно ни было свободно, признавали его в некотором роде изменой либеральному знамени, даже отступничеством. Предрассудок понятный во внешних условиях нашей общественной жизни. Это – наследие великого либерального просвещения XVIII века. Конечно, не художественный пантеизм Гёте и не божественная скорбь Байрона, а католический *догматизм* в Западной Европе слишком долго служил знаменем всех омертвевших средневековых начал. Исторические формы божественного идеализма слишком долго были опасным оружием порабощения и унижения человеческого духа. В России великое и плодотворное движение шестидесятых годов, благодаря особенностям русского народного темперамента, сопровождалось трезвостью утилитарной и позитивной, практической деловитой сухостью, отрицанием красоты и поэзии, т. е. высшего расцвета европейской освободительной культуры, наконец, презрением к величайшим вопросам жизни, т. е. к вопросам религии и христианской нравственности. Но развенчанная прозаическая, утилитарная свобода и утилитарная

справедливость никогда не пленят сердца человеческого. После многих лет, как в молодые годы у Пушкина, у Белинского, у всех лучших русских людей, любовь к народу и общественная справедливость снова являются у Вл. Соловьева *как идеал бесконечный и божественный, как святость, как вдохновение, в ореоле красоты и поэзии.*

Никакие позитивные выгоды, никакой утилитарный расчет, а только *творческая вера во что-нибудь бесконечное и бессмертное* может зажечь душу человеческую, создать героев, мучеников и пророков. А ведь и до сих пор не одна промышленность, военные снаряды, пар, машины и электричество двигают народами, но и бескорыстное самопожертвование избранников Духа Божия. XVIII век и его ограниченный скептицизм не правы. Нет! Людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников.

Только бесконечное мы можем любить бесконечной любовью, т. е. любить до самоотречения, до ненависти к собственной жизни, до смерти. А без этого солнца, без этой любви земля превратится в ледяную глыбу, хотя бы лед и застыл по всем геометрическим законам утилитарной и позитивной механики.

Без веры в божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!

Несмотря на скуку, бездействие, порчу языка, газетно-журнальную анархию, отсутствие крупных талантов и непонятный застой, мы переживаем один из важнейших моментов в историческом развитии русской литературы. Это – подземное, полусознательное и, как в начале всякая творческая сила, невидимое течение. Тайные побегі новой жизни, новой поэзии слабо и непобедимо пробиваются на свет Божий, пока на поверхности достигает последних пределов торжество литературной пошлости и варварства.

Мы видели, что русские писатели предшествующего поколения с небывалою гениальною силою выразили, несмотря на внешний реализм бытового романа, неутолимую мистическую потребность XIX века. И в широких философских обобщениях, в символах Гончарова, и в художественной чувствительности, в импрессионизме, в жажде фантастического и чудесного у разочарованного, ни во что не верующего скептика Тургенева, и, главным образом, в глубокой психологии Достоевского, в неутомимом искании новой правды, новой веры Льва Толстого – всюду чувствуется возрождение вечного идеального искусства, только на время омраченного в России – утилитарно-народническим педантизмом критики, на Западе – грубым материализмом экспериментального романа. Современное поколение молодых русских писателей пытается продолжать это движение.

Перед нами – огромная, так сказать, переходная и подготовительная работа. *Мы должны вступить из периода поэзии творческого, непосредственного и стихийного в период критический, сознательный и культурный.* Это два мира, между которыми целая бездна. Современное поколение имело несчастье родиться между этими двумя мирами, перед этой бездной. Вот чем объясняется его слабость, болезненная тревога, жадное искание новых идеалов и какая-то роковая бесплодность всех усилий. Лучшая молодость и свежесть таланта уходит не на живое творчество, а на внутреннюю ломку и борьбу с прошлым, на переход через бездну *к тому краю, к тому берегу*, к пределам свободного божественного идеализма. Сколько людей погибает в этом переходе или окончательно теряет силы.

Великая позитивная и научная работа последних двух веков, конечно, не прошла даром. Возрождение средневековых *догматических* форм уже немыслимо. Потому-то стародавний, вечный идеализм в искусстве мы имеем право назвать *новым*, что он является в сочетании еще небывалом с последними выводами точных знаний, в свете безгранично-свободной научной критики и научного натурализма, как не истребимая никакими сомнениями потребность человеческого сердца.

Может быть, современное поколение перед этой огромной задачей *сознательного* литературного воплощения свободного божественного идеализма окажется бессильным, может быть, оно даже погибнет под ее тяжестью.

Однажды, во время Севастопольской кампании, русские солдаты шли на приступ. Между нашими и враждебными укреплениями был глубокий ров. Первые ряды пали и наполнили рavelин телами мертвых и раненых. Следующие ряды прошли по трупам. Такие *равелины* бывают в истории. Через них иначе нельзя пройти, как по мертвым телам.

Впрочем, если даже современному поколению суждено пасть, ему дана радость, едва ли не единственная на земле, ему дано увидеть самый ранний луч, почувствовать первый трепет новой жизни, первое веяние великого будущего.

Когда Дух Божий проносится над землей, никто из людей не знает, откуда Он летит и куда... Но противиться Ему невозможно.

Он сильнее человеческой воли и разума, сильнее жизни, сильнее самой смерти.

1892 г.



СТАРЫЙ ВОПРОС ПО ПОВОДУ НОВОГО ТАЛАНТА

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

Спенсер в своей статье о музыке делает предположение, что этому искусству должна принадлежать в будущем все более и более выдающаяся роль, так что со временем красота звуков отодвинет на задний план красоту слова и пластических образов. Может быть, эта мысль и не вполне верна, во всяком случае, нельзя не признать, что современное настроение масс в значительной степени ее подтверждает. Вкус и понимание живописи, скульптуры и даже отчасти поэзии уменьшается с каждым днем, делается достоянием ограниченного кружка знатоков и ценителей, между тем как популярность музыки растет не по дням, а по часам. Ее возрастающее влияние не могло не отразиться на искусстве более всего родственном ей – на изящной литературе. Эдгар По и Гофман – гении вполне современные, которых никакая эпоха, кроме нашей, не могла бы произвести и оценить, стремились воплотить в слове неясное, неуловимое и почти непередаваемое волнение, доступное, по-видимому, одной только музыке. С другой стороны, мы, кажется, все более утрачиваем способность наслаждаться крупными чертами, резкими контурами и не обращать внимания на детали, мелочи, подробности, способность, составляющую громадное преимущество античных народов; для нас – в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным глазом, таится самая сущность, *душа* предмета. Архитектурная красота художественного плана в его широких очертаниях ускользает от большинства из нас, части заслоняют целое, ум наш слишком охотно погружается в подробности, дольше всего переживают в нас впечатления не от книги, а от отдельных глав, страниц, отрывков. По мере того как читатель

все более утрачивает способность сосредоточивать внимание на широких контурах стройного, законченного произведения, – поэтов, невольно испытывающих на себе влияние преобладающего эстетического настроения, увлекает страстная погоня за деталями, за тонкими психологическими полутонами, за тем непередаваемым и малоисследованным музыкальным элементом, который таится на дне всякого ощущения. Писатель, отчасти ободряемый внешним успехом новой формы, еще более привязывается к ней, потому что эти маленькие, изящные новеллы как будто нарочно созданы для того, чтобы передавать микроскопические детали, мимолетные, музыкальные оттенки чувства, которые так дороги современному искусству.

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

А между тем рассказы молодого беллетриста подкупают своей задушевностью и, несмотря на отрывочность, производят вполне цельное художественное впечатление. Чувство, оставляемое ими, довольно неопределенно, но, быть может, в этом и заключается главная его прелесть, подобно тому как эмоция, возбуждаемая в нас музыкой, нравится нам именно оттого, что она своим неуловимым, неопределенным характером резко отличается от обыденного, вполне ясного, но несколько прозаического строя мыслей и чувств. Г<-н> Чехов соединяет в себе два элемента, две художественные сферы, которые быва-
ют вполне слиты и уравновешены только в очень немногих гармонич-

ных талантах. Он одинаково любит и природу, и человеческий мир. В большинстве писателей эти два элемента более или менее исключают друг друга. Поэты такого типа, как Байрон и Лермонтов, страстно любят природу, но к людям относятся презрительно и свысока, пренебрегают обыкновенными человеческими характерами и бытовой стороной жизни, изображают не живых, настоящих людей, а одного человека, одного героя – демона, Люцифера или Прометея, который является носителем и воплощением внутреннего мира самого поэта. Кроме своей громадной и одинокой личности, они действительно понимают и любят только одно – природу. Писатели противоположного типа, как, например, Диккенс, Стендаль, Теккерей, Достоевский, заняты почти исключительно изображением бытовой стороны жизни, человеческого мира в его трогательных, смешных или трагических проявлениях и обращают довольно мало внимания на мир природы. Только очень немногие первостепенные писатели, как Тургенев и Лев Толстой, соединяют в себе эти два элемента. Г<-н> Чехов, конечно, не по количеству таланта, о котором трудно судить по тому, что он до сих пор дал, а по качеству примыкает к современной русской школе, к Тургеневу и Толстому: он научился у них одинаково любить природу и человеческий мир, не жертвовать одним из этих элементов для другого, понимать их органическое и необходимое взаимодействие. Природа для рассказов г. Чехова – не аксессуар, не декорация, не фон, а часть самой жизни, самого действия, основная грандиозная мелодия, в которой звуки человеческих голосов то выделяются, то исчезают, как отдельные аккорды. Он смотрит на природу не с одной только эстетической точки зрения, хотя по всем его произведениям рассыпано множество мелких изящных черточек, свидетельствующих о тонкой наблюдательности. Но для истинного художника этого мало. Надо, чтобы он обладал не одною только внешней наблюдательностью, чтобы глаз его останавливался не на одной красивой поверхности явлений, не только на изяществе колорита, на мелодичности звуков, но чтобы поэт чувствовал более глубокую внутреннюю связь, кровное родство с природой, надо, чтобы он «с нею одною жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листьев понимал, и чувствовал трав прозябанье», чтобы «была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна». У г. Чехова, как у истинного поэта, есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни. Он не только любит ее со стороны как спокойный наблюдатель-художник, она поглощает его целиком как человека, оставляет неизгладимую печать на всех его мыслях и ощущениях, подавляет своими тайнами и величием: в его лучших описаниях чувствуется осадок хорошей, глубоко поэтической грусти, которую испытывают чуткие люди в минуты самого интенсивного наслаждения природой. Вот одно из этих прелестных описаний: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое

небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степь»). На дне природы поэт чувствует тайну: эстетическое наслаждение, испытываемое при поверхностном созерцании, уступает место более глубокому мистическому чувству, почти ужасу, не лишенному, впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести.

Есть прелесть бездны на краю.

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

ца мыслей, чувств, неясных музыкальных ощущений, похожих на ряд отголосков, пробужденных под сводами громким звуком. Он иногда, как будто ненарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации.

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

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

В прелестном, глубоко поэтическом рассказе «Мечты» мы имеем дело с бродягой, которого ведут под стражей в уездный город. «Это маленький тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами». Бродяга рассказывает провожатаям свою горькую судьбу. «Моя маменька при господах в нянюшках жила и всякое удовольствие получали, ну, а я, плоть и кровь ихняя, при них состоял в господском доме. Нежили они меня, баловали и на ту точку били, чтоб меня из простого звания в хорошие люди вывести». Бродяга чрезвычайно гордится и дорожит своим происхождением. Несмотря на все несчастья, он чувствует себя все-таки привилегированным: «Так меня приспособили, что я не могу теперь никакого мужицкого, неделикатного слова сказать». «...Живу

по писанию, людей не забижаю, плоть содержу в чистоте и целомудрии, посты соблюдаю, кушаю по благовремению». Все эти привычки, которые ему кажутся аристократичными, он приписывает своему дворянскому происхождению: «я так о себе рассуждаю, что у маменьки я был незаконнорожденное дитё... Моя маменька весь свой век при господах жили... Не соблюли себя, – это точно... Оно, конечно, грех великий, что и говорить, но зато, может, во мне дворянская кровь есть. Может, только по званию я мужик, а в естестве благородный господин», – восклицает он с искренней гордостью. И вот этот кроткий, очень недалекий, но совершенно безобидный человек попадает на каторгу, бежит, скрывает свое имя и делается бродягой, не помнящим родства. Теперь, конвоируемый сотскими в уездный острог, он, как истинный поэт, отдается радужным мечтам о «вольных местах» в Восточной Сибири, куда его должны сослать. «Земли там, рассказывают, нипочем, все равно как снег: бери, сколько желаешь!.. Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овец, собак... кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели... Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут». Воображение его разыгрывается, – арестанту, которого ведут под конвоем в острог, оно рисует картина привольной жизни, широкие горизонты, быстрые реки, дремучие леса. Много задушевной поэзии в этих детских мечтах забитого, измученного человека, обреченного на неизбежную гибель, вспомнившего вдруг, что и ему принадлежит право жить, как люди, дышать вольным воздухом, иметь семью, дом, родину. Даже сотские не могут не увлечься на мгновение этими мечтами. Но практический смысл скоро берет в них верх над разыгравшейся фантазией: «Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных местов. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь. Вишь, ты какой дохлый!» Проснувшийся мечтатель смотрит испуганно и виновато и поникает головой. Чувствуя в словах сотского страшную, неумолимую правду, «он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили». На этом и кончается рассказ, или, скорее, маленькая поэма в прозе, которая принадлежит к лучшим в сборниках г. Чехова. Как просто и вместе с тем задушевно! В каждой строке дышит что-то теплое, глубоко поэтическое и человеческое: невольно перед вашими глазами вырастает и навсегда врезывается в память образ бедного бродяги – поэта и сентиментального мечтателя, каторжника, гордящегося своим благородным происхождением и эпикурейскими вкусами, болезненного, изнеженного дворянским воспитанием и страстно жаждущего вольной жизни. Я нарочно подробно изложил этот рассказ для того, чтобы иметь возможность проследить на деле взаимодействие двух начал, которые входят как составные элементы в поэзию г. Чехова, – лирических описаний природы и тонкой бытовой наблюдательности. В самом деле, изображение серенького дня, грязной черно-бурой до-

роги, непроглядной стены белого тумана проникнуто неподдельным лиризмом и музыкальным чувством: сколько, например, этого чувства в заключительных словах отрывка, напоминающих финальный аккорд, взятый рукой опытного артиста: «на траве виснут тусклые *недобрые* слезы. Это не слезы тихой радости, которыми плачет земля, встречая и провожая летнее солнце, и какими поит она на заре перепелов, дергачей и стройных длинноносых крошннепов!»

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

Автор иногда совершенно отказывается от излюбленного им лирического настроения, от изображений природы, которые ему так великолепно удаются, чтобы целиком отдаться насущным интересам дня, мелким, но жгучим вопросам будничной жизни. Впрочем, и здесь он остается истинным художником и поэтом благодаря красоте и силе гуманного чувства, одушевляющего эти рассказы. В маленьком очерке, озаглавленном «Кошмар», член присутствия по крестьянским делам, молодой человек Кунин, в качестве столичного интеллигента пекущийся о пользах народа, возмущен алчностью, полным индифферентизмом, грубым невежеством сельского священника, отца Якова: «Какой странный, дикий человек, – рассуждает он. – Грязен, неряха, груб, глуп и, наверное, пьяница... Боже мой, и это священник, духовный отец! Это учитель народа!..» Кунин в пылу благородного негодования пишет донос архиерею на отца Якова. Через несколько дней он узнает страшную правду, действительно похожую на кошмар. Священник описывает ему свое положение: «Совестно! Боже, как совестно!.. Стыжусь своей одежды, вот этих латок... риз своих стыжусь, голода... Ну, положим, я снесу и голод, и срам, но у меня, Господи, еще попадьа есть! Ведь я ее из хорошего дома взял... Молодая, еще и двадцати лет нет... Хочется, небось, и нарядиться, и пошалить, и в гости съездить. А она у меня... хуже кухарки всякой, стыдно на улицу показаться, Боже мой, Боже мой!.. Во время обедни, знаете, выглянешь из алтаря, да как увидишь свою публику, голодного Авраамия и попадью... верите ли, забудешься и стоишь, как дурак, в бесчув-

ствии, пока пономарь не окликнет... Ужас! Господи Иисусе! Святые угодники! И служить даже не могу... Вы вот про школу мне говорите, а я как истукан, ничего не понимаю и только об еде думаю... Даже перед престолом...». Трудно читать без волнения эту незатейливую простую исповедь, в которой и смысл-то весь, в сущности, сводится к самому прозаическому, будничному вопросу о насущном куске хлеба. Столичный интеллигент, пекущийся о благе народа, вспомнил донос, который он написал архиерею, «и его всего скорчило, как от невзначай налетевшего холода. Это воспоминание наполнило всю его душу чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой...». Рассказ крайней простотой, жизненностью и тонким задушевым юмором напоминает деревенские очерки одного из самых талантливых русских бытовых писателей Глеба Успенского. Ни одной яркой лирической черты, ни одного описания природы. Все, по-видимому, крайне прозаично, тускло и строго выдержано в сером, будничном тоне, но зато – сколько внутренней глубокой теплоты, гуманности и реализма! Неужели это тот же самый мистик-поэт, проникнутый чувством тайны и бесконечности, который при взгляде на глубокое звездное небо начинает сознавать свое непоправимое одиночество и находить человеческий мир, как и «все, что считал раньше близким и родным, бесконечно далеким и не имеющим цены», мечтатель, которого «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, гнетут своим молчанием» и которому «весь мир, вся природа кажется темной, безгранично глубокой и холодной ямой?» Неужели писатель с таким мистическим темпераментом, заставляющим его погружаться в широкое, несколько отвлеченное философское созерцание природы, может искренне, не теоретически, а по-настоящему сочувствовать некрасивому, прозаическому горю отца Якова, который крадет в гостях крендельки и яблочки для своей пощады, который мечтает перед престолом о еде и к тому же «неряха, груб и, наверное, пьяница». Люди узкие, страстно убежденные, но малонаблюдательные скажут, что подобное сочетание противоречивых построений невозможно, что нельзя в одно и то же время смотреть на звезды и сокрушаться по поводу их равнодушия к короткой жизни человека, считать все земное бесконечно далеким и не имеющим цены – и вместе с тем искренне сочувствовать совсем уж земным помышлениям отца Якова о еде. Но в том-то и заключается тайна немногих гибких и гармоничных натур, к которым принадлежит г. Чехов, что они соединяют в себе очень широкое мистическое чувство природы и бесконечности с трезвым здоровым реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, сереньким людям, с чутким пониманием насущных вопросов дня.

Большая нравственная задача поставлена молодым беллетристом в другой его превосходной новелле под заглавием «Враги». Тема, как и во всех рассказах г. Чехова, незамысловатая. У доктора Кирилова

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

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

Г<-н> Чехов обладает талантом изображать характеры, хотя видно, что эта способность – быть может, самая трудная и важная для современного писателя – не достигла еще в молодом беллетристе своего полного развития. Герои его рассказов никогда не бывают безличными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами, что, вероятно, зависит отчасти от избранной им формы коротеньких, отрывочных новелл. На протяжении какой-нибудь дюжины страниц негде обнаружиться сложному и глубокому характеру, даже если бы г. Чехов и оказался способным создать нечто подобное. Фигуры действующих лиц быстро мелькают перед глазами читателя, как ряд силуэтов, освещенных слишком беглым, мерцающим блеском, похожим на свет молнии: вы только что успеваете разглядеть их физиономии, уловить в них что-то типическое, еще минута – и вы, может быть, признали бы в них старых знакомых, но молния потухает, рассказ прерывается, и силуэты исчезают. Это же замечание относится и к самому крупному из произведений г. Чехова, к «Степи», которое только по чисто внешним размерам, а не по внутреннему художественному замыслу значительнее остальных его новелл; рассказ слеплен из почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под одним заглавием «Степь», чем большим, вполне цельным и законченным эпическим произведением. Впрочем, даже в эскизных очертаниях тех мимолетных силуэтов, которые выводит молодой поэт в своих рассказах, чувствуется мастерская кисть настоящего художника. Среди них есть один тип, чаще других мелькающий в произведениях г. Чехова и лучше всего удающийся ему: это – тип мечтателя-неудачника, страстного идеалиста и поэта, почти всегда женственно кроткого, мягкого, нежного, но лишенного воли и определенного направления в жизни, получающего жестокие уроки от грубой действительности и все-таки сохранившего способность детски верить и увлекаться. Этот излюбленный

поэтом образ героя-неудачника является в самых разнообразных обстановках и под всевозможными видами: под видом каторжника-бродяги, неведомого монаха, слагающего поэтические акафисты святым, образованного русского интеллигента, увлекающегося модными прогрессивными идеями, в личности армейского офицера, мечтающего об идеальной и несуществующей «сиреновой барышне», и бесприютного бобыля Савки, деревенского Дон Жуана. В сущности, это одно лицо, один основной тип под различными физиономиями, в самых разнообразных костюмах и обстановках, это все тот же – герой-неудачник, нежный, добродушный, одаренный богатой поэтической фантазией, тонкой, почти сентиментальной чувствительностью, но абсолютно лишенный устойчивой воли и практического смысла. Чтобы лучше познакомиться с излюбленным героем г. Чехова, я рассмотрю одну из его самых грациозных, изящных новелл – «На пути», в которой тип неудачника разработан глубже и шире, чем в других. На постоялом дворе ночью, застигнутые крещенской вьюгой, встречаются господин Лихарев с барышней Иловойской, дочерью богатого соседнего помещика. Между ними завязывается как-то сразу откровенный разговор, и Лихарев, в качестве человека в высшей степени экспансивного, излагает случайной собеседнице повесть своей тревожной, бурной и чрезвычайно безалаберной жизни. Еще мальчиком он проявлял ту громадную способность верить, увлекаться, которая, по его мнению, составляет отличительную черту русского народа. Он уже тогда «бегал в Америку, уходил в разбойники, просился в монастырь, нанимал мальчишек, чтобы они его мучили за Христа». В университете он страстно, до самозабвения увлекся наукой, но, впрочем, ненадолго, он скоро постиг в качестве современного русского Фауста, «что у каждой науки есть начало, но вовсе нет конца, все равно как у периодической дроби», и разочаровался в науке. Затем, смотря по тому, откуда ветер подует, делался нигилистом; революционером, народником, славянофилом, последователем толстовской теории непротивления злу. «Ведь я, сударыня, – признается он Иловойской, – веровал не как немецкий доктор философии, не цирлих манирлих, не в пустыне я жил, а каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело». В чаду увлечений он расточил не только свое собственное состояние, но и женино, и массу чужих денег. Он «изнывал от тяжкого, беспорядочного труда, терпел лишения, раз пять сидел в тюрьме, таскался по Архангельским и Тобольским губерниям». «Изменял я тысячу раз, – обличает себя Лихарев, – сегодня я верую, падаю ниц, а завтра уж я трусом бегу от сегодняшних моих богов и друзей и молча глотаю подлеца, которого пускают мне в след. Бог один видел, как часто от стыда за свои увлечения я плакал и грыз подушку!» Он никогда не лгал ни перед собой, ни перед другими, никогда не изменял тем принципам, в которые в данный момент верил или думал верить, никому не желал зла и, однако, причинил даже близким лю-

дям массу горя и бесцельных страданий. Беспорядочной жизнью он вогнал в гроб свою жену. И вот теперь 42 лет, со старостью на носу, он бесприютен и одинок, «как собака, которая отстала ночью от обоза». Пока Лихарев все это говорит Иловайской, он по своему обыкновению, сам того не замечая, успел уже увлечься, сесть на новый конек, который в настоящий момент заключается для него в поклонении милосердию женщин и в необыкновенной покорности судьбе, этому необычайному самопожертвованию, всепрощению, «безропотному мученичеству, слезам, размягчающим камень» и т. д. и т. д. Наивная, впечатлительная барышня увлечена, по-видимому, искренним, хотя, в сущности, несколько актерским красноречием Лихарева, и тот в свою очередь готов в нее влюбиться. Но уже поздно, они расходятся и ложатся спать. Много теплоты и поэзии в описании торжественной рождественской ночи, неясных, светлых, полувлюбленных грез Иловайской, горя, раскаяния и беспредельной нежности Лихарева, который плачет со своей бедной девочкой, осужденной поневоле делить его горькую, скитальческую жизнь. «Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала». В великольном, художественном описании их разлуки так много красоты и душевного чувства, что читателю очень трудно в первую минуту отделаться от испытанного им обаяния и подвергнуть ту прелестную, дышащую жизнью грациозную поэму строгому анализу. Наяда в одном из стихотворений Полонского смеется над молодым ученым, собирающим раковины, чтобы их «резать, жечь – вникать иль изучать...

А! сказала – ты и мною
Не захочешь пренебречь!
Но меня ты как изучишь?
Резать будешь или жечь?..».

Но не поддаваясь очарованию наяды, мы все-таки должны сознаться, что в рассказе молодого беллетриста есть черты, которые, быть может, не вполне удовлетворят требовательного читателя. Прежде всего, тип Лихарева вовсе не такой реальный и жизненный, каким он может показаться благодаря необыкновенно увлекательному, прочувствованному тону его исповеди. Спрашивается, разве есть какая-нибудь физическая возможность совместить в одну жизнь то количество искренних увлечений, которые, по словам Лихарева, ему пришлось испытать за какие-нибудь 20 лет: он успел за такой сравнительно короткий промежуток времени (я считаю с 18 лет, когда он мог поступить в университет, – до 42 – момента его беседы с Иловайской) познать тщету всех наук, быть нигилистом, служить на фабриках, в смазчиках, бурлаках, изучать русский народ, собирать песни, побывать в пяти тюрьмах, отправиться и вернуться из ссылки в Архангельскую и Тобольскую губернии, быть славянофилом,

украинофилом, археологом и т. д. и т. д. Заметьте, что каждое из этих многообразных, бесчисленных увлечений, которые он, по-видимому, меняет, как перчатки, «гнет его в дугу», «рвет его тело на части». Он плачет, грызет подушку, глотает подлеца от своих друзей и после этого снова как ни в чем не бывало идет в смазчики, бурлаки, археологи. Только фантастические нервы могут выдержать ряд подобных потрясений, а ведь Лихарев и в 42 года, в сущности, бодрый, сильный и довольно веселый господин, то, что называется «мужчина в полном соку». Даже мифическому Фаусту для того, чтобы исполнить самую ничтожную частицу программы русского неудачника – познать тщету наук, надо было 80 лет. Очевидно, что тут либо г-н Лихарев, либо сам автор хватил через край. Единственно возможный исход из этого лабиринта невероятностей заключается в предположении, что этот, по-видимому, столь искренний человек на самом деле не что иное, как искусный актер, обманывающий барышню Иловайскую и, быть может, самого себя. Страшные слова, что убеждения будто бы гнули его в дугу и рвали на части тело, именно не более, как страшные слова. Если он и плакал, и грыз подушку, то уж никак не всерьез, а так себе, для вида, из хвастовства перед самим собою: «вот, мол, я какой благородный, искренний, чуткий интеллигент». И, пожалуй, в названии подлеца, которое ему бросали друзья, была значительная доля правды, ибо превозносимая Лихаревым способность верить и изменять чему угодно, дряблая уступчивость каждому модному веянию граничит с подлостью... – зачем смягчать выражения – это есть настоящая заправская подлость, – правда, бессознательная, но, быть может, именно потому еще более опасная. Меня несколько не удивляет, что наивная провинциальная барышня могла увлечься актерским пафосом и полуискренней декламацией Лихарева, тем более что оратор – красивый мужчина «в полном соку», но я решительно не понимаю, как сам автор может разделять институтское увлечение Иловайской. А что он вместе с барышней действительно симпатизирует своему герою-неудачнику, об этом прежде всего свидетельствует избранный им эпиграф: «Ночевала тучка золотая (т. е. Иловайская) на груди утеса великана (т. е. Лихарева)». Далее из заключительных слов рассказа, где праздношатающийся русский интеллигент сравнивается с «белым утесом», запорошенным вьюгой, ясно, что и воображению самого автора Лихарев представляется чем-то вроде великана. Широкоплечее геркулесовское сложение, саженный рост кажутся наивной барышне миниатюрными, «подобно тому, – от себя уже замечает г. Чехов, – как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан». Очевидно, поэт вместе с m-elle Иловайской обманут искусной декламацией своего героя и принимает те разнообразные мутные лужи, в которых плавает Лихарев, за нечто вроде океана. А между тем если бы автор не до такой степени идеализировал своего неудачника, не сравнивал его

с утесом-великаном, взглянул на него как на человека, в сущности, не злого и не дурного, но до дна развращенного интеллигентной русской беспринципностью и нравственной обломовщиной, – из Лихарева мог бы выйти очень интересный художественный тип. Даже и так в его фигуре много типического и чрезвычайно современного: он несомненно – плоть от плоти, кость от кости – сын нашего века, вконец изолгавшегося и смешавшего людей, партии, убеждения в один громадный, чудовищный хаос. Придайте Лихареву черту простодушной, наивной подлости к отнимите ненужное притворство, желание показаться подвижником, – вы получите вполне современный тип очень многих русских «общественных деятелей», начавших радикальными идеями шестидесятых годов и кончающих проповедью «благородного, святого рабства» или непротivления злу.

Гораздо реальнее и, пожалуй, даже симпатичнее неудачники г. Чехова, когда он помещает их в неинтеллигентную или полуинтеллигентную среду, где они не думают много о себе, не претендуют на фаустовско-лихареvскую мировую скорбь, живут вблизи очень чутко понимаемой ими и понимающей их природы, забытые жизнью и людьми, но счастливые внутренним миром своего богатого поэтического воображения. Изящно и тонко очерчен силуэт такого неинтеллигентного неудачника – огородника Савки в рассказе «Агафья». Савка, в качестве настоящего мечтателя, обожает кейф и чрезвычайно «скуп на движения». Живет он, как птица небесная: утром не знает, что будет есть в полдень. Ото всей его фигуры «так и веет безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к жизни зря, спустя рукава». Савка, молодой, здоровый, сильный и красивый парень, благодаря своей бесконечной лени, живет «хуже всякого бобыля». С течением времени за ним накопилась недоимка, и мир посылает его на старииковскую, довольно унизительную должность, «в сторожа и пугало общественных огородов. Как ни смеались над ним по поводу его преждевременной старости, но он и в ус не дул. Это место, тихое, удобное для неподвижного созерцания, было как раз по его натуре». Савка в душе – поэт. У него есть пытливое, вдумчивое отношение к природе, которую он понимает и любит как истинный художник: «любопытно... Про что ни говори, все любопытно. Птица теперя, человек ли... камешек ли этот взять – во всем своя умственность!...» Есть в Савке какая-то скрытая, не находящая себе исхода сила: недаром женщины, которые в этом отношении в высшей степени чутки, находят в нем что-то неотразимо привлекательное. Быть может, они инстинктивно чувствуют во всем его существе то изящество оригинальной, поэтической личности, которое так легко покоряет их воображение и сердце. Им нравится в Савке его презрительное, надменное обращение с ними, некоторая холодность, невозмутимо-философское равнодушие к самым трогательным проявлениям их страсти, его беззаботность, лень, пренебрежение материальной практической

стороной. Несмотря на то, что Савка обладает чрезвычайно мягким и впечатлительным темпераментом, он не способен серьезно увлечься ни одной из деревенских красавиц, победы над которыми ему ничего не стоят: правда, он жалеет их, но как-то брезгливо и, конечно, никогда не изменит для них природе, мечтам, созерцательной лени. Фигуру Савки поэт поместил в изящную поэтическую рамку на фоне тихой летней зари, от которой «остается одна только бледно-багровая полоска, да и та подергивается мелкими облачками, как уголья пеплом», и надвигающейся ночи, в которой, «кажется, звучат и чаруют слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядящие с неба». В такой обстановке вы прощаете лень Савки, и вам понятно задумчивое оригинальное лицо этого странного мечтателя, смутно чующего красоту и «умственность» во всем – в каждой былинке, птице, человеке, камешке. Остается жалеть, что г. Чехов обрисовал его чересчур эскизными, легкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари в живого человека.

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

Рассказы г. Чехова, благодаря своей отрывочности, не могут захватывать ряда последовательных моментов действия, расположенных в перспективе времени, – в них нет и не может быть психологического развития характеров и положений, того, что называется

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

В рассказе «Верочка» автор изображает современного молодого человека, несколько гамлетовского типа, с дряблой волей, обреченного на «собачью старость в тридцать лет», измученного и обессиленного бесцельным копанием в собственной душе, различными сомнениями и вопросами, анализирующего и думающего в «такое время, когда не думает никто». Молодая девушка признается ему в любви. «Вера (имя девушки) была пленительно хороша, говорила красиво и страстно, но он испытывал не наслаждение, не жизненную радость, как бы хотел, а только чувство сострадания к Вере... Бог его знает, заговорил ли в нем книжный разум или сказалась неодолимая привычка к объективности, которая так часто мешает людям жить, но только восторги и страдание Веры казались ему приторными, несерьезными, а в то же время чувство возмущалось в нем и шептало, что все, что он видит и слышит теперь, с точки зрения природы и личного счастья, серьезнее всяких статистик, книг и истин...». Но он «как ни рылся в своей душе, не находил даже искорки». По обыкновению таких людей вместо того, чтобы просто отдаться простому чувству, он копается

в себе и докапывается до следующего неутешительного вывода: «Это не рассудочная холодность, которую так часто хващают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной, бессемейной жизни».

Подобно тому, как герой «Верочки», несмотря на весь свой ум и образование, на все свои «статистики, книги, истины», – пасует, теряется, делается смешным и жалким перед чувством влюбленной в него женщины, так в рассказе «Дома» прокурор, «опытный правовед, полжизни упражняющийся во всякого рода пресечениях, предупреждениях и наказаниях», смущается, робеет и не знает, что ответить на самые, по-видимому, незамысловатые детские вопросы своего маленького сына Сережи. Ребенку, уличенному в краже табака, любящий отец старается внушить незыблемость и святость принципа личной собственности. Но эта идея, которая с теоретической точки зрения кажется прокурору очевидной и непоколебимой, уничтожается самыми простыми детскими возражениями Сережи, идущими не от разума, а от чувства. Прокурор с строгой логичностью человека, привыкшего к юридическим формулам, твердит мальчику «мое», «твое», а тот разрушает все его доводы одной ласковой улыбкой, одним порывом не развращенного предрассудками, естественного чувства: «Возьми, если хочешь! Ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери! Эта желтенькая собачка, что у тебя на столе, моя, но ведь я ничего... Пусть себе стоит!» И прокурор пасует, смущается, чувствует свое бессилие перед какой-то высшей внутренней правдой, заключенной в словах ребенка. Конечно, в суде этому теоретику было бы гораздо легче разрешить «канальские вопросы»; но в семье не то: для санкции тех государственных основ, которые так неожиданно поколеблены Сережиным восклицанием: «Возьми, если хочешь, ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери!» – и его вполне логичной ссылкой на «желтенькую собачку», прокурору нельзя здесь прибегнуть к юридическому формализму, и если не он, то, по крайней мере, читатель чувствует, что не узкая ограниченная правда житейского здравого смысла, а вечная, простая правда любви – на стороне Сережи. Та же полусознательная творческая идея или, скорее, излюбленный драматический мотив, настроение, которое только очень несовершенно и грубо выражается афоризмом: чувство шире и правдивее рефлексии, критической разлагающей способности, – неясными проблесками мелькает в рассказах «На суде», «Тайный советник», «Поцелуй» и во многих отдельных чертах, эпизодах, намеках, разбросанных по всем произведениям г. Чехова.

Но в произведениях молодого беллетриста нет того, что принято у нас называть тенденцией. Чувство, одушевляющее их, не есть резко обозначенное политическое направление, а, скорее, несколько неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность,

которая лучше всего формулируется в приведенном мною раньше восклицании одного из героев: «В жизни ничего нет дороже людей!» Можно ли обвинять писателя за это отсутствие сознательной, намеренной тенденции, дает ли оно достаточное основание для признания его деятельности праздной, ничтожной или прямо развращающей, вредной для общества?

Прежде чем приступить к этому трудному и чрезвычайно запутанному вопросу, я вынужден сделать следующую оговорку: в настоящее время в нашем обществе распространился тип фантастических поклонников так называемого «чистого искусства», утверждающих, что всякая тенденция, как бы она ни была искренна и глубока, – настоящая пагуба для художника, что первое и самое важное его качество – полный общественный индифферентизм, высокомерное презрение к насущным запросам современной жизни и какое-то на деле невозможное и невиданное олимпийское бесстрашие. Самое слово «тенденция» ненавистно для этих людей. Термины «искусство», «красота», «эстетика» получили в неопрятных руках пошлый опереточный характер и до такой степени осквернены нечистоплотными прикосновениями, что теперь просто страшно и гадко употреблять эти слова. Вслушайтесь в голоса фанатических проповедников чистого искусства, и вы поймете, что под видом эстетики, красоты они защищают свой собственный индифферентизм. Эти люди считают за личное оскорбление всякий намек на тенденцию только потому, что она прямо бьет им по лицу, напоминает им, что есть общественный суд и совесть. Они искренне ненавидят всякий проблеск идеи в художественных произведениях, потому что идея может только осветить их полное нравственное падение. Боясь света, они закрывают глаза на все и забиваются в узкий, темный угол своей «чистой», в сущности же, чрезвычайно неопрятной эстетики. Конечно, не с этой мнимой эстетической точки зрения намерены мы защищать в последующем изложении художественное творчество, не отмеченное резкой окраской. Если нам и придется употреблять иногда слова, донельзя оскверненные и опошленные, в этом не наша вина, и, конечно, такое вынужденное совпадение терминов не может подать повод вдумчивому читателю отнести нас к толпе фанатических поклонников «чистой красоты», возводящих в символ веры полную нравственную беспринципность художника. Антипатию к лагерю подобных эстетиков современного опереточного пошиба мы не в состоянии выразить с достаточной силой и энергией. Наше коренное, принципиальное отличие от них заключается в том, что они отрицают в искусстве всякую возможность тенденции, и если решаются признать некоторые произведения с очевидно тенденциозной окраской – великими, то все-таки утверждают, что велики они отнюдь не благодаря тенденции, а лишь несмотря на нее; мы же, будучи бесконечно далекими (раз навсегда просим читателя иметь это в виду) от каких бы то ни было, тем более

неопрятно-эстетических нападков на тенденцию, признаем за ней громадное не только жизненное, но и художественное значение, так как она, несомненно, является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения. Разве не резкая боевая тенденциозность, ответившая на жгучие вопросы дня, создала стих Ювенала и высокохудожественные образы некоторых сатир Шедрина, вдохновение Барбье и бессмертные политические памфлеты Свифта, песни Некрасова и «Châtiments» Виктора Гюго? Вот почему все наши возражения будут направлены отнюдь не против самой тенденции, а лишь против узкой, фантастически нетерпимой формулы некоторых из ее приверженцев, которая гласит: «вне тенденции для художника нет спасения». После этого маленького вынужденного отступления обращаемся к самому вопросу.

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

Нисколько не отрицая громадной важности первой группы деятельностей распределяющих, социальных, можно вместе с тем признавать не меньшую важность за группой деятельностей накапливающих, которые, не имея в виду непосредственного достижения общественной пользы и равномерного распределения суммы достигнутого счастья, направляя усилия лишь к тому, чтобы отодвинуть как можно дальше пределы человеческого сознания и чувствительности, открывают иногда новые, совершенно непредвиденные горизонты для беспредельного движения науки и прогресса. Поясню мою мысль примерами. Возьмем деятельности служителей так называемой «чистой науки», какого-нибудь химика, зоолога, ботаника, открывающих новое химическое тело, новый вид животных или растений

ных организмов: их открытия могут и не иметь прямого отношения к общественной пользе, но они необходимо должны и будут иметь, по крайней мере, косвенное отношение к реальному благу человечества; не говоря уже о том, что эти открытия могут подать повод для какого-нибудь технического изобретения, для усовершенствования какой-нибудь отрасли прикладной науки, они раздвигают пределы человеческого знания и тем самым увеличивают сумму благ, которые впоследствии группа социальных деятельностей будет стремиться равномерно и справедливо распределять между людьми. Но раз мы признали целесообразной деятельность служителей чистой науки на основании того же самого принципа, то есть принципа полезности деятельности не только распределяющей, но и накапливающей, нам неминуемо придется признать столь же целесообразной деятельность служителей искусства, — притом не только таких, которые резкой тенденциозностью своих произведений непосредственно стремятся к достижению общественной пользы (что соответствует техническим изобретениям в научной деятельности), но и таких, которые служением идеалу красоты, «вдохновением, звуками сладкими и молитвами» увеличивают общую сумму эстетических наслаждений, доступных человечеству. Статуя, картина, музыкальная пьеса, антологическое стихотворение Фета, Тютчева, Анакреона или лирическое описание природы в новеллах г. Чехова, по-видимому, совершенно бесцельные с точки зрения деятельности распределяющей, стремящейся к непосредственному достижению общественной пользы, оказываются и значительными, и ценными, и полезными с точки зрения деятельности накапливающей: разве они не содействуют прогрессивному усовершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности, которые приносят нам такую массу высоких и бескорыстных наслаждений, разве лучшие из них не открывают человеческому глазу и уху целые миры новых колоритов, форм, звуков, ощущений и разве тем самым они не раздвигают пределов человеческой чувствительности, не обогащают ее основного фонда, подобно тому как научная деятельность химика, зоолога или ботаника открытием нового химического тела, животного или растительного организма расширяет границы человеческого знания, увеличивает его основной капитал и через это способствует накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству? Но если это так, то всякая художественная, хотя бы и не тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтическая новелла таких писателей, как г. Чехов, должны считаться полезными, ценными и вполне оправданными с точки зрения научной утилитарианской нравственности.

Можно признавать громадное значение и красоту таких произведений, как сатиры Ювенала, песни Барбье и Некрасова, в которых резкая, глубоко искренняя тенденциозность проистекает из самой сущности творческого темперамента художника, и вместе с тем понимать не

только поэтическую, но и жизненную ценность таких произведений, как «Илиада» Гомера или «Ромео и Джульетта» Шекспира, в которых нет и следа какой-нибудь тенденции. Дело в том, что мои возражения направлены не против того, что тенденция возможна, но против того, что она составляет необходимое условие *sine qua non** признания художественных произведений ценными и значительными.

Мы уже видели, до какой степени отрицание пользы, приносимой нетенденциозными художниками, — несправедливо, мы сейчас увидим, что, кроме того, оно — неразумно. Творческий процесс не механический, — а бессознательный, произвольный, органический, о чем может свидетельствовать каждый истинный художник и все, кому случалось наблюдать возникновение первого психического импульса, составляющего самое зерно художественного произведения. Сознание, критическая работа, научная подготовка составляют ряд очень существенных моментов, либо предшествующих творческому акту, либо следующих за ним, но специальное отличие этого акта от всех других душевных состояний и эмоций заключается именно в его бессознательном, органическом и произвольном характере. Истинно художественные произведения не изобретаются и не делаются, как машины, а растут и развиваются, как живые, органические ткани. С этим положением можно, пожалуй, спорить, так как, к несчастью, психология творчества еще слишком мало разработана для того, чтобы подтвердить незыблемыми научными доказательствами этот эмпирический закон, хотя я вполне уверен, что высказанная мною мысль не встретит возражений среди лиц, мало-мальски знакомых по наблюдению или собственному опыту с процессом возникновения художественных произведений. Но раз вы согласились с тем положением, что творческий акт не есть механическое, сознательное приспособление, а явление органическое, произвольное, — вам неминуемо придется признать и то, что творческому акту невозможно и неразумно предписывать какие бы то ни было внешние, не от него зависящие законы и теоретические формулы, подобно тому, как нельзя путем каких бы то ни было внешних механических приспособлений изменить внутреннее морфологическое строение органа, по произволу управлять биологическими процессами в животной или растительной ткани. В этом смысле художник так же не властен по произволу изменить в своем собственном произведении какую бы то ни было, даже самую ничтожную черту, как садовник, культивирующий растение, не властен прибавить или отнять у цветка ни один лепесток. Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, произвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне, как теоретическая формула, она

* обязательное условие (*лат.*).

либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым несрастающимся придатком, не способным омрачить красоты всего произведения: в таком случае она не может слиться, смешаться с ним, как масло не сливается с водой, как палка, приставленная к цветку, – с самим растением. Конечно, критики могут сердиться и выходить из себя по поводу того, что Гораций – не Ювенал, что Фет – не Некрасов, что г. Чехов – не г. Короленко, но это комичное негодование будет так же праздно, неразумно и ненаучно, как негодование биолога по поводу того, что у данной разновидности пять, а не шесть лепестков, что артериальная кровь красного, а не черного цвета.

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

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



РАССКАЗЫ ВЛ. КОРОЛЕНКО

Напряженное, с каждым днем возрастающее страдание, которое несомненно свидетельствует о каком-то глубоком, всеми нами переживаемом кризисе, – вот общий фон, основная характерная нота большинства произведений молодых русских беллетристов. Все, как будто наперерыв друг перед другом, спешат заявить, что жизнь для современного человека сделалась чересчур тяжелой, что, по выражению поэта, «так дольше жить нельзя», что необходим какой-то радикальный, большой переворот в нравственном мире, что иначе в недалеком будущем грозит полное банкротство всех прежних идеалов и верований. Напряжение душевной боли и безысходной тоски, удручающей каждого чуткого писателя наших дней, достигло небывалых размеров; чтобы почувствовать это, стоит только попристальнее взглянуть в скорбную, глубоко трагическую фигуру самого крупного и сильного представителя новейшей русской беллетристики – покойного В.М. Гаршина. Основная тема его произведений – сознание страшной ответственности, налагаемой жизнью на человека, и нашего полного нравственного бессилия оправдаться перед нею, нести эту ответственность. Гаршин, а за ним и большинство молодых русских беллетристов горюют не о том, что веры не стало, но о том, что люди нашего поколения настолько нравственно измельчали, износились, что не хватает силы деятельно примкнуть к какому бы то ни было верованию, даже сознавая его истинность, воплотить в жизнь, принести ему реальные жертвы. Не стало способности верить – и вот почему «так дольше жить нельзя», и все мы чувствуем, что тяжесть существования возрастает с каждым днем, и молодые писатели самых разнообразных темпераментов, лагерей и направлений сходятся в одном – в сознании, что смысл жизни мало-помалу теряется; в произведениях таких, во многих отношениях совершенно несходных беллетристов, как Альбов и Муравлин, Баранцевич и Ив. Щеглов, все громче, болезненнее и резче звучит нота напряженной, характерной для русской современности, «*гаршинской*» тоски. Что же касается писателей типа Чехова, по-видимому, более жизнерадостных и беззаботных, то следует заметить, что слишком часто для современных поэтов поклоне-

ние чистой красоте, намеренная художественная объективность, «искусство для искусства» играют роль чего-то вроде вина или гашиша, в которых писатель ищет хотя бы минутного забвения от слишком мучительных, жгучих запросов реальной жизни. Впрочем, и в произведениях таких по наружности жизнерадостных поэтов прорываются иногда скорбные, болезненные ноты, которые свидетельствуют, что и эти писатели не избегли общей участи молодых беллетристов, что напрасно они стараются убежать в область чистого, объективного искусства и красоты от удручающего сознания: «так дольше жить нельзя». На мрачном фоне русской литературы ярко и резко выделяется одна светлая фигура, в траурной современной беллетристике, этой «юдоли плача и скорби», раздается один свежий, молодой голос, полный бодростью и силой *здоровья*, а не той вакхической, болезненной силой, которую дает художнику опьянение гашишем красоты. Голос этот принадлежит г. Короленко. Конечно, «*гашишная*» скорбь должна быть оправдана как проявление естественной реакции против условий, в которые поставлен современный интеллигентный человек; но вместе с тем искренний, не самодовольный, не ограниченный, а вполне выстрадавший оптимизм произведений г. Короленко нисколько не менее правдив и жизнен. Он свидетельствует о том, что в русской интеллигенции сохранился еще запас здоровой нравственной энергии, что мучительный душевный кризис, всеми нами переживаемый, более или менее временный и что в молодой русской литературе – много нетронутых свежих сил, которые просятся на волю и рано или поздно, конечно, сумеют пробить себе дорогу. Где корни этого оптимизма, что дало молодому писателю силу если не верить, то, по крайней мере, надеяться, что наше поколение еще не окончательно утратило способность верить, в каком источнике почерпнул он *живой воды*, которая позволила ему сохранить в этот век пессимистической заразы бодрость духа, ясное, здоровое мирозерцание? Где, наконец, взял он эту свежесть, молодость настроения, благодаря которой лучшие его произведения ворвались в современную русскую беллетристику так же отрадно и неожиданно, как свежий ветер из открытого окна в тяжелую атмосферу лазарета? Эти вопросы я предложил себе, приступая к настоящему очерку.

I

Интересно проследить, как постепенно развивалось и через какие фазы проходило отношение русских писателей к излюбленному ими типу «униженных и оскорбленных», который во всевозможных видах и среди всевозможных обстановок так часто являлся героем нашей художественной литературы. Отметим в самых общих чертах несколько периодов истории этого развития. Представители первого

фазиса – Достоевский и Некрасов. Как ни противоположны эти два писателя во всех других отношениях, они сходятся, однако, в одном приеме, в одной характерной черте при изображении типа «униженных». Мармеладов и некрасовский мужик отличаются смирением и безответностью: они глубоко пассивны по отношению к той вопиющей общественной несправедливости, благодаря которой сделались «униженными и оскорбленными»; здесь не может быть и речи о каком бы то ни было протесте. По-видимому, у них нет даже сознания, что они правы и что общество их обидело. Писатель заставляет эти типы униженных безропотно исполнять их единственную функцию – доходить до последней степени возможного унижения, страдать, молчать и смиряться, причем автор берет уже на себя обязанность замолвить за них слово перед читателем. Читатель, тронутый их смирением, снисходит к ним и жалеет. Писатель не может, конечно, не сознавать некоторого нравственного превосходства своего терпеливого, безответного героя перед теми, кто его обездолил, но превосходство это так и остается совершенно фиктивным и метафизическим, как преимущество обиженного перед обидчиком: от такого сознания автора самому герою ни тепло, ни холодно. Все эти отверженцы общества, самые яркие художественные типы Некрасова и Достоевского, идут на казнь без ропота, без протеста, даже почти без сознания обиды, «как агнцы безгласные, ведомые на заклание», и единственная их защита – жалость, возбуждаемая бесконечным унижением и христианским смиренномудрием.

Лев Толстой является представителем следующего фазиса. Он не только жалеет униженных и окружает их мистическим ореолом мученичества, как Достоевский и Некрасов, он, кроме того, завидует им вполне искренно, завидует их нравственной и физической силе, здоровью, рабочему мирозерцанию, простоте, способности глубоко верить и тому громадному будущему, которое им принадлежит; и не только сам автор, но и созданные им представители типа униженных отлично сознают свою силу и правоту: посмотрите, например, как солдатик Платон Каратаев в «Войне и мире» импонирует Пьеру Безухову своим спокойствием, изящной простотой своего единства, сознанием внутренней силы. Праведный старик Аким, несмотря на то, что он пересыпает речь косноязычным «таё» и занимается очисткой выгребных ям, обладает полным сознанием своего человеческого достоинства, ставит выше всяких авторитетов голос совести, и это сознание силы и правоты дает ему смелость в последнем акте драмы обратиться с властной, почти повелительной речью «к светлым пуговицам», т. е. к чиновнику. Смиренномудрые, безответные и, так сказать, пришибленные типы униженных Достоевского и Некрасова не посмели бы и пикнуть в присутствии «светлых пуговиц», а тем более не решились бы противопоставить авторитету силы идеальный авторитет божеских и нравственных законов. Впрочем, ни Аким, ни Пла-

тон Каратаев далеко еще не достигли сознательного протеста: они так мало чувствуют себя обездоленными, так хорошо сознают свое преимущество и правоту, что с высоты очевидного нравственного превосходства относятся не то пренебрежительно, не то индифферентно к тем общественным условиям, которые их унижают в наших, а отнюдь не в их собственных глазах. Глеб Успенский, являющийся представителем третьего фазиса, подобно Толстому, завидует людям низших классов, но он уже гораздо жизненнее и реальнее объясняет эту зависть. Достоевский и Некрасов слишком унизили представителей обездоленных классов, Толстой впал в противоположную крайность: он слишком их превознес; в том и в другом случае, оставаясь более или менее за пределами реального мира, типы униженных чужды всякого протеста и относятся к своему унижению вполне индифферентно, как будто игнорируют его. Глеб Успенский первый объяснил с естественно-научной точки зрения превосходство главного контингента «униженных» перед высшими классами «властью земли», т. е. влиянием физической среды, окружающей мужика, влиянием земледельческого труда и близости к природе. Для того чтобы понять, что отношение русской литературы к народу сделало важный шаг вперед с эпохи Достоевского и Некрасова, стоит только сравнить мужика Некрасова с мужиком Успенского: первый страдает, смиряется, молчит без малейшего сознания силы, даже без протеста, второй, т. е. мужик Успенского, тоже страдает и молчит, но уже отлично сознает свою силу и свое право: он является если не нравственно принципиальным, то, по крайней мере, экономическим соперником высших классов в борьбе за существование. Впрочем, и в типах Глеба Успенского, как у Толстого, Некрасова и Достоевского, мы не встречаемся еще с вполне сознательным, принципиальным протестом; мужик Успенского слишком связан фаталистической, стихийной властью земли, слишком погружен в преследование земледельческого хозяйственного идеала, чтобы иметь возможность доразвиться до обдуманного, нравственного протеста.

Только в четвертом фазисе, в который молодая русская литература едва еще успела вступить и представителем которого является г. Короленко, тип «униженного и оскорбленного» достигает наконец вполне сознательного, принципиального протеста. Теперь обездоленный поставлен лицом к лицу с обществом, но в его отношении к тем, кто презирает и оскорбляет его, нет и помину о робкой жалобе, мольбе, христианском смиренномудрии, безответности героев Некрасова и Достоевского, вместе с тем он не относится к буржуазной части общества с пренебрежительным индифферентизмом, как герои Толстого и Глеба Успенского, он не просит, а требует оправдательного приговора от этих высших классов. В голосе его слышатся ноты не страха, не унижения и покорности, а чего-то совсем иного. Г<-н> Короленко намеренно выбирает типы своих униженных в самых грязных «подон-

ках общества», в среде преступников, бродяг, нищих, беглых каторжников, и у него в первый раз эти отверженцы заявляют человеческие права: им вовсе не надо тех платонических, сострадательных слез, которые вызываются у нас покорностью и смиренномудрием героев Достоевского, им также не надо того мистического обожания, с которым Толстой преклоняется перед мужиками, они требуют чего-то гораздо более реального, простого и вместе с тем трудного для нас... Каторжники г. Короленко мало заботятся о том, чтобы не испугать нас резкими нотами своего протеста, и его высшая, неотразимая, нравственная сила находится в таком захватывающем, трагическом контрасте с реальным бессилием, ничтожеством и унижением протестующих, что этот яркий художественный эффект глубоко врежется и навсегда останется в памяти читателя как что-то совершенно новое, оригинальное и никем еще не выраженное. Эффект этот составляет завоевание и открытие г. Короленко в русской литературе.

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

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

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

и своеобразной, несколько дикой прелести в этой речи Макара, несмотря на ее крайнюю простоту. Пан Туркевич в роли пророка Иеремии перед окнами секретаря уездного суда и бедный якут на небе перед престолом Великого Тойона – в сущности, это одна и та же личность в разных костюмах, одно и то же драматическое положение в разных обстановках.

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

– А зачем он стучит?

– И опять же, как сказать... Собственно, для обличения». Вот как сам Яшка определяет свое призвание: «...стою за Бога, за великого Государя, за Христов закон, за святое крещение, за все отечество и за всех людей... Обличаю начальников, – пояснил он, – начальников неправедных обличаю. Стучу. – Какая же от того польза тебе? – Польза? Есть польза... – Да какая же? В чем? – Есть польза, – повторил он упрямо. – Ты слушай ухом: стою за Бога, за великого Государя, – и он целиком повторил свою тираду. Я понял теперь (это говорит лицо, от имени которого ведется рассказ, товарищ Яшки по тюрьме), что Яков не искал реальных, осязательных последствий от своего стука для того дела, за которое он “стоял” столь неуклонно среди глухих стен и не менее глухих к его обличениям людей; он видел пользу

уже в самом факте “стояния” за Бога и за великого Государя, стало быть, поступал так “для души”». Оказывается, что Яшка совершенно невинный человек; держат его «безо всякого преступления»: «...отрекись, вишь, от Бога, от великого Государя, тогда отпустим. Где же отречься?.. Невозможно мне. Сам знаешь: кто от Бога, от истинного прав-закону отступит – мертв есть. Плотью-то он живет, а души в нем живой нету!» Между Яшкой, запертым в одиночке, и державшими его «беззаконниками» установилась странная связь: «...он успел своим неукротимым стуком раздражить им нервы, натянуть их до болезненной восприимчивости к этому стуку и торжествовал сознательно над связавшими его по рукам и по ногам врагами... Господь поддерживает его... “Стучу вот!” В этом он привык уже видеть свою миссию, свое торжество: “Думаете, заперли, так уж я вам подвержен? Не-ет! Стучу, вот слава те, Господи, царица Небесная... поддерживает меня Бог-от!”».

Г<-н> Короленко приводит в том же очерке в pendant* к Яшке другой, в высшей степени оригинальный и, очевидно, прямо выхваченный из жизни тип протестанта. Это – мещанин из Камышина, скрывающий свое имя и происхождение. На допросе чиновник осведомляется: «Веры какой? – Никакой. – Как никакой?! В Бога веруешь? – Где он, какой Бог?.. Ты, что ли, его видел? – Как ты смеешь так отвечать?.. Я тебя, сукина сына, сгною!.. Мерзавец ты этакой! – Что ж? Было бы за что гноить-то. Я прямо говорю... За то и сужден». Товарищи арестанты приступают к мещанину: «Чудак! Пра-а, чудак! Ведь ежели, сказываешь, к примеру: “нет!” Так что же есть? – Ничего! – отрезал он коротко и ясно. “Ничего!” Выходит, что камышинский мещанин сужден, осужден, закован, сослан... вообще страждет из-за... ничего! Он является как бы адептом, подвижником чистого отрицания. Он бесстрастно исповедует свое “ничего” перед врагами этого оригинального учения». Автор находит много общего между Яшкой и камышинским мещанином. И в самом деле, они сходны по силе, страстной энергии и самоотверженности протеста и вместе с тем по крайней неопределенности его содержания. Один стоит за какое-то метафизическое, абсолютное «ничто», похожее на буддийскую нирвану, другой противопоставляет новым, свежим началам, ворвавшимся в нашу жизнь в эпоху шестидесятых годов, «истинный прав-закон», который он усматривает в отжившей старине, в крепостном праве, в дореформенном порядке. Но если мы вспомним полукомический протест пьяного пана Туркевича, обличающего секретаря уездного суда, то увидим, насколько ярче и рельефнее выступает основная идея в образах Яшки и камышинского мещанина. Робкие ноты протеста, вырвавшиеся из уст «униженного и оскорбленного» в захолустном городке юго-западного края, становятся несравненно смелее и громче

* дополнение, параллель (фр.).

в фантастической обстановке якутского неба, в устах Макара, потом снова спускаются на землю, но все еще в полусказочную обстановку полесской легенды, наконец, эти ноты зазвучали совершенно определенно и ясно в подследственном отделении, в резком нигилистическом отрицании камышинского мещанина, в громком обличительном стуке Якова. Но до сих пор, несмотря на всю силу и страстность протеста, ему недостает, по крайней мере, с нашей интеллигентной точки зрения, разумного содержания.

Эта разумность является в протесте каторжника Панова, главного действующего лица в превосходном этнографическом очерке «По пути». Вот как автор характеризует личность Панова: «В четырех стенах за решеткой и на верхушках гольцов, где над головой носят орлы и тайга шумит без конца, как море, – всюду он чувствовал себя дома, импонируя товарищам самоуверенностью и спокойствием. Удадь его побегов вызывала восторженное удивление, но вместе с тем на его слово начальство полагалось больше, чем на самый многочисленный конвой. Было что-то, придававшее особенный смысл самым простым его словам. За этими словами слышалось еще нечто недосказанное, что глядело на слушателя из этих глаз и прикасалось к душе при звуках этого голоса, будя в ней какие-то смутные чувства...» («Сев<ерный> Вестн<ик>». 1888. № 2). Панов осужден не за преступления, а за бродяжничество. Сын бродяги, с самого раннего детства он жил по тюрьмам, по этапам, в среде каторжников и арестантов. «Человека я хорошего, настоящего не видал и слова хорошего не слыхивал... Откуда мне было в понятие войти, в добродетель...». Он нигде не может обжиться, привыкнуть к оседлому существованию, потому что врожденный инстинкт влечет его к бродячей жизни: «Эх, барин, говорю тебе, на такую линию поставлен... Веришь, один раз слюбился я с бабой, с поселенкой; год прожил. Одну весну руками за нее хватался, чтобы не уйти мне... На другую сбежал. Пришел в тайгу и думаю: надо мне жизни своей конец сделать...». У Панова, как у человека чрезвычайно умного, есть сознание, которое делает его положение еще более нестерпимым, сознание своей полной невиновности и той роковой, необходимой связи причины и следствий, которые разбили его жизнь и бросили в число отверженных общества. Как просто и неотразимо ясно обнаруживает он перед своим интеллигентным собеседником черты воспитания, которые не могли его не сделать именно таким, как он есть. Однажды (Панов был тогда еще ребенком) отец его во время побега с каторги, в одной деревне ночью решил ограбить амбар. «Посадил меня отец к оконцу: ну-ко, говорит, Яша! Пробуй, не пролезет ли голова. Голова пролезет, и весь пролезешь». Но в ребенке заговорил страх, а может быть, и нравственный инстинкт: «Не лезет, говорю (а голова-то ведь лезет). Вот и слышу – говорит отец Хомяку: “Ничего не поделаешь; ломать, видно, не миновать”. – Плохо, друг, – тот отвечает, – услышут на заимке или собака

взлает... беда! Народ по здешнему месту варвар – убьют! – Да ведь как быть-то, – отец говорит, – мочи моей нету нисколько... Вторые сутки не ел, вчера свой кусок мальчонке отдал...”. Повернулось у меня сердце, куда и страх девался. Сунул голову-то в оконце... “Тятка, – кричу, – тятка! Голова-то пролезла”». Конечно, надо удивляться не тому, что человеку, поставленному в такие условия, приходилось нередко ломать замки и присваивать чужое добро, чтобы не умереть с голоду, а тому, как, несмотря на подобную жизнь, он все-таки сумел сохранить в душе столько светлого, высокого и благородного. «У нас, барин, – объясняет он Залесскому, – своя есть честь, бродяжья. Не всякий ее соблюдает. Другой в тайге из-за халата товарища убьет; ну, а про Панова, кого хочешь спроси, кто со мной в товарищах ходил: никогда не жаловались...». Панов обладает развитыми умственными потребностями настоящего интеллигентного человека: он страстно жаждет знания, по ночам, при свете сального огарка, жадно читает Льюиса, которого ему удалось выпросить у спутника по ссылке, Залесского. В рассказе нет собственно определенной речи, в которой Панов изливал бы всю горечь обиды и негодования против общества, накипевшую в его сердце, но сознание какого-то нестерпимого, громадного оскорбления слышится в каждом слове каторжника, в немой, но удивительной по странно сконцентрированному внутреннему трагизму сцене, когда тюремный инспектор, сытый, добродушный, самодовольный буржуа, ласковыми расспросами и очевидным контрастом своего благополучного существования с разбитой жизнью каторжника доводит этого последнего до бешенства, до безумия, почти до преступления; тот же страстный, но бессильный протест чувствуется в дикой вспышке зверских инстинктов, в отвратительном пьянстве и разгуле Панова. «Может, спроси меня кто, – я бы согласнее в младых летах окончиться, чем эдакую жизнь провождать. И верно, что согласился бы. Так ведь никто не спросил, вот и вышло». Страшно становится, когда сознаешь и почувствуешь, что ведь здесь ни одной строчки нет выдуманной, что все это, наверно, целиком взято из «живой жизни». Сколько боли, горечи и озлобления должно накопиться в душе такого отверженца, не смиренного и не забитого, а гордого, самостоятельного, полного сознания своего умственного и нравственного превосходства! С каким утешением может подойти интеллигентный человек к такому несчастному? Что скажет он ему? «Что он не более, как ничтожная случайность, что его жизнь, его страдания не идут в счет, что он сам только мельчайший осколок, оторвавшийся от общей массы и падающий в беспредельность, что его жалобы – только слабый отголосок его оторванности; что он промелькнет и исчезнет без следа, без воспоминания, без какого-либо смысла... Случайность!.. Он не может сказать этого, потому что душа отдельного человека – это целый мир! Ведь он слышит не простой свист летящего обломка, а крики отчаяния и боли человеческого сердца...».

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

К несчастью, г. Короленко, как и все молодые беллетристы, рисует свои типы несколько эскизно, в отрывочных очерках и новеллах, а не в крупном, законченном художественном произведении. Между тем

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

II

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

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

Он любит «дрожащие огни печальных деревень, дымок спаленной жнивы, в степи кочующий обоз и на пашне средь желтой нивы чету белеющих берез». Особенное, родное, русское чувство степного раздолья, простора, стихийной воли, которое так неподражаемо передано в этих стихах, более или менее знакомо и понятно каждому из нас. Орел говорит узнику Пушкина: «Давай, улетим! Мы вольные птицы; пора, брат, пора! – туда, где за тучей белеет гора, туда, где синеют морские края, туда, где гуляем – лишь ветер да я!» По-

* неведомая земля, в переносном смысле – неведомая область, нечто непознанное (*лат.*).

эзия стихийного простора, которую так чудно умели передавать Пушкин и Лермонтов, звучит в народных песнях, в казацкой думе, в заунывных напевах волжских бурлаков: она, по-видимому, отпечаток, оставленный в душе всего народа родным пейзажем – однообразным, широким, степным. Та же черта, то же чувство раздолья чего-то дикого, свободного и стихийного сказывается в некоторых оттенках национального темперамента, в склонности доводить каждую эмоцию, каждую нравственную или логическую посылку до последнего предела, до самых крайних выводов, в особенной русской «отчаянности», подмеченной многими наблюдателями. Эта отчаянность – в смелости веры, которую народ доводит до фанатизма, до самых диких, крайних сект, проповедующих самоуничтожение; эта отчаянность – и в смелости отрицания, которое интеллигенция доводит до полного нигилизма. В качестве нации очень молодой и свежей мы сохранили первобытную связь с характером родной природы, «с холодным молчанием степей, с колыханием безбрежных лесов»; целые столетия, проведенные в тяжелых условиях, не могли окончательно уничтожить в глубине национального темперамента отзывчивость на поэзию стихийной воли, которая таится в нашей душе как неясный, бессознательный инстинкт, как ощущение, по наследственности переданное от далеких предков, как смутный атавизм, – быть может, связывающий нас с древней народной вольницей. Вот почему в искусстве поэтические мотивы, в которых звучит чувство степного раздолья, удали, стихийной свободы, не могут не найти отголоска в сердце русских читателей. Г<-н> Короленко отлично владеет этим мотивом. Его пейзажи сибирской природы, степей, тайги, лесов, рассказы бродяг и беглых каторжников, стремящихся на родину среди бесчисленных опасностей, дышат поэзией воли. Благодаря долгому заключению жажда личной свободы – один из могущественнейших инстинктов человека – достигает у этих людей такого напряжения, страстности и силы, о которых нам трудно составить себе понятие. Всякое другое ощущение, всякое счастье кажется им тусклым и бледным в сравнении с наслаждением, которое дает чувство свободы, даже если она покупается ценою страшных лишений, страданий, самой жизни. Недаром каторжник Панов променял любовь женщины на приволье дикой, пустынной тайги. «Ты, барин, генерала Кукушкина не знаешь, видно? – Какого Кукушкина?.. – А вот такого. Бродяжий генерал. Весной в тайге кричит: ку-ку, ку-ку... строгой. Как стукнет, так по лесу из конца в конец отдается. Тут мы, бродяги, к нему и собираемся». И тогда ничто не может их удержать. Шум бесконечных сибирских лесов, кукование кукушки, унылая пустынная тундра, весенний ветер, который приносит теплые дожди с Тихого океана, – все это обладает особенной, непобедимой властью над душой бродяги, властью, могущественнее самой любви. Беглый каторжник с Сахалина, Багылай, пробует обжиться, привыкнуть к оседлому быту, обжа-

водится домом, хозяйством, скотиной, он старается уверить себя, что больше ему ничего не надо. «Теперь я уже знаю, – говорит автор, – привычный бродяга обманывал себя, уверяя, что он доволен своим спокойным существованием, своим домком, и коровкой, и бычком по третьему году, и оказываемым ему уважением... Он сознавал, – хотя и подавлял пока это сознание, – что эта серая жизнь... не про него. Из глубины души уже подымались в нем призывы тайги, его манила уже от серых будней безвестная, заманчивая и обманчивая даль». Соколинёк недаром, как истинный поэт, описывает пейзаж сибирской природы – грозный, сумрачный, но дышащий поэзией дикой воли: «...а ветер-то все гудет по проливу, волна так и ходит; белые зайцы по гребню играют, *старички* (птица такая, вроде чайки) над морем летают, криком кричат, ровно черти. Каменный берег весь стоном, море на берег лезет!» По этому описанию, простому и необыкновенно художественному, видно, какой инстинктивной «*странною любовью*» бродяга любит эти черные волны океана с белыми зайчиками, этот стонущий каменный берег, и чаек, и шум ветра; любит их несравненно больше, чем домик, коровку, хозяйство, «бычка по третьему году». Достаточно самого ничтожного предлога, чтобы он променял тепло и покой уютного буржуазного существования на раздолье тайги, где его ожидают опасности и, быть может, смерть, подобно тому как Панову достаточно кукования кукушки в лесу, чтобы бросить любимую женщину. В г. Короленко сказываются черты национального русского темперамента, когда с жадной, страстной чуткостью, с пониманием и сочувственным волнением он вслушивается в рассказы сибирских бродяг, этих современных «*ушкунников*». Литератор сразу сходится с беглым каторжником, с первого слова понимает его, потому что этот инстинкт простора воли, степного раздолья есть частица того общего, родового, очень старого, что бессознательно дремлет в душе у обоих и соединяет их как членов одной национальности.

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

Да, куда?

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

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

– Куда?

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

– Что же, нашел?

– Как сказать тебе?.. Конечно, всякие тоже люди есть, и у всякого, братец, свое горе. Это верно. Ну, только все же плохо, брат, в нашей стороне люди Бога-то помнят. Сам тоже понимаешь: так ли бы жить-то надо, если по божьему закону?.. Всяк о себе думает, была бы мамо-на сыта...» («Очерки сибирского туриста»). Замечательно, что и здесь

поэт задает «Убивцу» тот же самый вопрос «куда?», который у него явился под впечатлением рассказа «Соколинца» о его побеге и бесконечных скитаниях, полных того же бессознательного стремления в неизведанную даль. У «Соколинца» жажда вырваться из душного острога в степное раздолье так сильна и мучительна, что он готов идти на всевозможные страдания, почти на верную смерть, только бы немного заглушить муки этой жажды: таким же образом в «Убивце» потребность новой веры достигает такого напряжения, такой жгучей, невыносимой боли, что он добровольно идет в тюрьму, налагает на себя крест, ищет страданий, намеренно истязает себя, только бы чем-нибудь заглушить муки неудовлетворенной нравственной потребности. И в том, и в другом случае перед «Убивцем» и перед соколиным бродягой у автора, быть может, и у самих героев является этот многозначительный, тревожащий вопрос «куда?», в котором смутно выразилось чувство громадного душевного простора, незанятого еще никаким верованием, ожидающего нового, великого нравственного принципа. Эта черта страстных поисков – вторая характерная черта всех «униженных и оскорбленных» г. Короленко. Даже бедный Макарь, захудалый потомок великорусских переселенцев, затерянный в якутских степях, сохранил некоторые следы этой особенности великого славянского племени – жажду новой веры. «Он говорил иногда, что желал бы все бросить и уйти “на гору”. Там он не будет ни пахать, ни сеять, не будет рубить и возить дрова, не будет даже молотить зерно на ручном жернове. Он будет только спасаться. Какая это гора, где она – он точно не знал; знал только, что гора эта есть, во-первых, а во-вторых, что она где-то далеко, – так далеко, что оттуда его нельзя будет добыть самому тойону-исправнику... Податей платить, понятно, он также не будет... Он допускал, что может не найти настоящую гору и попасть на другую. “Тогда пропадать буду”, – говорил он, но все-таки собирался...». Не то же ли стремление к мифологической «горе», не та же ли потребность новой веры скрывается под абсолютным нигилистическим отрицанием знакомого уже нам «мещанина из Камышина» («В подследственном отделении»). Недаром же он идет на мученический подвиг за свой отчаянный, философский девиз: «ничего». Под этим «ничего», под этой оригинальной, русской нирваной таится, может быть, целый новый будущий нравственный мир, не успевший еще выступить в сознании народа. «In deinem Nichts hoff’ ich das All zu finden»*, как говорит гётевский Фауст Мефистофелю. Один и тот же психологический мотив – потребность новой веры – проходит как красная нить сквозь все рассказы, все типы г. Короленко; мотив этот проглядывает в легенде Макара о «горе», в нирване камышинского мещанина, в желании «Убивца» «пострадать», в стремлении «Соколинца» в степное раздолье, в неизведанную даль, в комических, но

* «В твоём Ничто надеюсь Все найти» (нем.).

искренних и трогательных религиозных сомнениях сапожника Андрея Ивановича («За иконой»), вступающего в ожесточенные прения с раскольниками, в чуткой отзывчивости, с которой каторжник Панов («По пути») понял мысль, вычитанную из книги Льюиса: «...наш век страстно ищет веры». – Это верно! – сказал Панов. – Что верно? – Справедливо здесь написано насчет веры». Соедините черту смутного, но страстного, неутомимого искания веры с протестом, с сознанием правоты, с ушкуйническим духом, – и вы получите полный, в высшей степени оригинальный тип «униженных и оскорбленных», созданный г. Короленко. Все эти нищие, бродяги, каторжники, пионеры современной народной жизни, ищущие новых земель и новой веры, внушают читателю вопрос, который невольно возникает и у самого автора: «куда?» В этом смутном, тревожащем «куда?» – вся поэзия стихийного кочевнического простора, которым веет от пейзажа русской природы, широкого степного раздолья, тайги, «колыхания безбрежных лесов», и в этой поэзии мы чувствуем что-то очень старое, родное, милое, что звучит в малороссийской думе и былинах, в стихах наших лучших поэтов – Пушкина, Лермонтова, Кольцова и в лирической поэме удельного периода, в грандиозных сумрачных *степных* пейзажах «Слова о полку Игореве». Эта поэзия стихийного простора не что иное, как чувство бодрой юношеской силы и свежести всего народа, чувство, которое, вероятно, каждый человек испытывает в своей личной жизни, когда нетронутые и уже пробудившиеся силы рвутся к деятельности: это – ощущение свежей, молодой жизни, предчувствие непрожитого будущего, слышится в том призыве пушкинского орла, который я раньше приводил:

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

Г<-н> Короленко в своих лучших произведениях, т. е. в этнографических очерках, прежде всего художник, чем он резко отличается от писателей-народников прежней формации, как, например, Глеба Успенского. Я этим вовсе не хочу сказать, чтобы Успенский не обладал весьма значительным талантом, но элемент поэтического творчества заглушается в нем громадной примесью публицистики и многочисленных вставочных рассуждений, весьма интересных с точки зрения социологии и политической экономии, но не имеющих ничего общего с художественным творчеством. Нередко поэтические образы являются у этого писателя только второстепенным пособием, *объяснительными виньетками*, приложенными к блестящей полу-

газетной, полунаучной статье. Между тем в лучших произведениях г. Короленко, несмотря на их этнографический характер, несмотря на присутствие резкой, определенной тенденции, нет и следа публицистики: он прежде всего художник, и только художник. Тенденция ему не препятствует быть истинным поэтом, напротив, благодаря своей искренности и глубине она составляет главный источник его творческой силы, той оригинальной, ему одному свойственной поэтической окраски, в которую для него облекаются все формы и все явления внешнего мира. О степени интенсивности поэтического темперамента вернее всего можно судить по лирическим описаниям природы, где автора не спасет никакая идейность, никакая психологическая или бытовая наблюдательность, если он не обладает непосредственным чувством красоты. Г<-н> Короленко так же, как в общих архитектурных массах своих лучших произведений, остается истинным поэтом и в отделке второстепенных частей, из которых, несмотря на их кажущуюся незначительность, складывается общее эстетическое впечатление. Приведу несколько примеров.

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

просты, почти наивны (они и должны быть такими, потому что это – сон полудикаря-якута), а между тем вы чувствуете, что здесь нет ничего риторически банального, что поэт глубоко *изучил* характер той страны, которую описывает.

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

Много непосредственной поэзии и тонкого чувства природы в красивой легенде «Лес шумит». Как художественно очерчена личность деда, рассказывающего одну из страшных, кровавых повестей своего времени. Человек этот, всю жизнь проживший в лесу, так сблизился, сроднился с ним, что почти не отличает себя от окружающей природы. «А давно ли ты, дед, живешь в этом лесу? – Эге! Давненько. Француз приходил в царскую землю – я уж был... – Много же ты на своем веку видел. Чай, есть чего рассказать... – А что же мне видеть, хлопче? Лес видел... Шумит лес, шумит и днем, и ночью, зимою шумит и летом... И я, как та деревина, век прожил в лесу и не заметил... Вот и в могилу пора, а надумаю иной раз, хлопче, то и сам смекнуть не могу, жил я на свете или нет... Эге, вот как! Может, и вовсе не жил...». Его речь с ее простым и вместе с тем грандиозным былинным скла-

дом до такой степени гармонирует с однообразным гулом ветра в деревьях, что, когда дед умолкает, кажется, можно уловить продолжение прерванной повести в шуме леса, и наоборот, когда лес умолкает, можно уловить в монотонной речи деда бесконечный шум деревьев. И эти две величавые мелодии – голос человека и стихийный голос природы, переплетаясь в легенде, сливаются в душе читателя в одно смутное, глубоко торжественное поэтическое впечатление. По окончании повести, когда вы отрываете глаза от книги, начинает казаться, что действительно вы побывали в лесу и слышали шум громадного бора. «Лес шумит, лес шумит...» – эти слова старого деда долго стоят в ушах, как отголосок бесконечного лесного гула.

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

Кстати, я отмечу одну любопытную черту описательного приема г. Короленко. У него есть склонность к постройке, если можно так выразиться, звуковых пейзажей, т. е. целых поэтических картин, основанных на звуковых эффектах. Для пояснения приведу наудачу один из многочисленных примеров, встречающихся почти во всех его произведениях. Вот как начинается маленькая новелла из детской жизни «Ночью»: «Со двора *слышался шум дождя*. Несмотря на закрытые двери, *шум этот* врывается в комнату и наполнял ее всю, от пола до потолка. Дождь *стучал* по тесовой крыше... *плескался* в лужах на дворе и широким, сплошным *гулом отдавался* в далеком пространстве. В углу комнаты стояла свеча. Фитиль по временам тихо, тихо *потрескивал*. Кроме того, в комнате *стучал* еще маятник, да из соседней темной спальни *слышалось* дыхание спящих детей. Но *шум дождя* покрывал все эти *звуки*. В нем *слышалось* что-то упрямое, живое. Бесчисленное множество маленьких капель падали, *шлепались, стучали*, разбивались, и тотчас же за ними летели другие, без конца, без перерыва, сливаясь в один стройный, нескончаемый *гул*». Все слова, подчеркнутые мною, изображают звуковые представления; замечательно, что во всем описании, сравнительно длинном и не лишенном поэтической живописности, нет ни одного образа, ни одной черты, не заимствованной из области звуков. Вот другой пример звукового

пейзажа; изображаются впечатления, которые производит весна на слепого мальчика: «*Он слышал, как бегут потоки весенней воды... ветви буков шептались за окнами, сталкиваясь и звеня легкими ударами по стеклам. А торопливая весенняя капля от нависших на крыше сосулек... стучала тысячью звонких ударов. Эти звуки падали в комнату, подобно ярким и звонким камешкам, быстро отбивавшим переливчатую дробь. По временам сквозь этот звон и шум окрики журавлей плавно проносились с далекой высоты и постепенно смолкали, точно они тихо таяли в воздухе*» («Слепой музыкант»). Автор иногда нарочно выбирает сюжеты (например, «Слепой музыкант»), которые могут дать повод для целого ряда пейзажей и описаний, сотканных из звуковых эффектов. Шум леса в рассказе «Лес шумит» служит основной, постоянно выдвигающейся канвой, на которой легенда вырисовывается только изящной арабеской, как золотая вышивка на старинных тканях. Один из лучших очерков – «В подследственном отделении» – целиком построен на звуковом эффекте – на протестующем стуке арестанта Яшки. Маленькая драматическая сцена, которой кончается очерк «В ночь под светлый праздник», всецело основана на резких символических контрастах звуков – торжественного пасхального звона, призывающего к любви, и ружейного выстрела, которым в это время часовой убивает арестанта, бежавшего из острога. «Из-за стены стройно несутся далеко в поле первые звуки торжествующей песни: “Христос воскрес!” И вдруг за стеной, покрывая все остальное, грянул выстрел... Слабый, беспомощный стон пронесся за ним беспредметною, предсмертною жалобой, и затем на мгновение все стихло... Только дальше эхо пустынного поля, с печальным ропотом, повторяло последние раскаты ружейного выстрела перед замолкнувшей в ужасе ночью». Ничего, кроме звуков, и эти звуки, как настоящие действующие лица, разыгрывают всю драму. Новелла «Старый звонарь» также построена на звуковом эффекте, с которым мы уже раньше встречались в описании смерти Макара («звон стих, и Макар умер»), на параллелизме двух образов – утихающего звона колокола и умирающего человека.

Мы видели уже, что г. Короленко лучше всего умеет рисовать пейзажи с несложными, обобщенными контурами, широкие картины без мелких колоритных деталей; подобно тому лучше всего удаются ему произведения, драматический остов которых может быть очерчен немногими простыми штрихами без психологических подробностей: в человеческом мире он выбирает драматические положения, которые не требуют психологического анализа, выбирает героев из неинтеллигентной среды, влагая рассказ в их собственные уста; таким образом действие, и без того несложное, проходя через мировоззрение более или менее первобытное, принимает еще более простые резкие очертания: во всех драмах, рассказанных героями г. Короленко, чувствуется основная идея – *протест униженных*, подобно тому

как во всех его пейзажах чувствуется основной лирический мотив – *поэзия стихийной воли*. Вот несколько примеров: диалог Великого Тойона и Макара передается как сон, благодаря чему и без того уже несложное драматическое положение, пройдя сквозь примитивное мирозерцание полудикаря-якута, еще более упрощается; в легенде «Лес шумит» рассказ ведется от лица дряхлого деда, таким образом, драматическая интрига, преломляясь в призме полуфантастических воспоминаний старика, принимает самые простые, рудиментарные очертания. В «Очерках сибирского туриста», в «Соколинце» рассказ также влагается в уста неинтеллигентных людей, вследствие чего его драматический остов обнажается от всех мелких подробностей, от психологических полутонов и оттенков, в которые современный писатель счел бы необходимым облечь основную интригу, если б вел рассказ от собственного лица.

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

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

III

До сих пор я рассматривал только лучшие произведения г. Короленко. Но если бы здесь я прервал мой очерк, то читатель получил бы неверное понятие о молодом беллетристе, у которого, к сожалению, найдется довольно много слабых вещей. По странному стечению обстоятельств главным образом именно эти слабые и плохие произведе-

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

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

Небольшой очерк из детской жизни «Ночью» написан в том же стиле детальной миниатюрной живописи, в которой г. Короленко не может дать ничего оригинального. В рассказе, кроме несколько удачных отдельных штрихов, как, например, заключение, все время чувствуется рабское подражание Льву Толстому – в особенном семейно-интимном тоне разговора детей, то Диккенсу – в размышлениях маятника, нагоревшей свечи, словом, в манере превращать неодушевленные предметы в одушевленные разумные существа. Описывается детская спальная ночью. На полу стоит свеча. «Несколько крупных тараканов разместились в кружок, около таза со свечой. *Сдавись на задние ножки и подняв кверху головы*, они тихо водили усами, будто в молчаливом совещании. Казалось, упрямство дождя наводило их на какие-то грустные размышления». Далее автор снова возвращается к этим тараканам, которые, по-видимому, ему очень понравились: «В то же самое время тараканы начинали усиленно водить усами и тарачить глаза... Вид у них был совершенно разумный: казалось, все происходившее прямо до них не относится. Но они не могли не признать, что положение свечи очень жалкое, а дождь буянит совершенно напрасно». Нет ничего более тяжелого, как неудачное, напряженное

стремление казаться во что бы то ни стало грациозным и наивным, как желание искусственно достигнуть безыскусственной простоты. Есть у г. Чехова такие микроскопические, прелестные подробности, по-видимому, ненужные, даже смешные, на самом деле, пленяющие вас обаятельной простотой, наивностью и правдой; но эта манера миниатюрной живописи совершенно недоступна и чужда художественному темпераменту г. Короленко.

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

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

Так, например, в повести «С двух сторон», недавно напечатанной в «Русской мысли» (ноябрь и декабрь), автор больше, чем в каком-либо другом произведении, удалился от народной жизни и согласно с заключением, которое можно вывести а priori из правила, повесть эта, всецело посвященная изображению жизни интеллигентных людей, чуждая всякого бытового этнографического элемента, оказывается самым бесцветным и слабым из всех произведений г. Короленко. Сюжет философский. Герой повести, студент петровской академии, отличается такой научной недалекостью и нравственной дряблостью, что совестно называть его расслабленное мирозерцание именем нигилизма, хотя он и слушает лекции по физиологии, режет лягушек и не верит в бессмертие души; в одно прекрасное утро этот «нигилист», впрочем совершенно безвредный, так сказать, нигилист на розовой идеалистической подкладке, во время прогулки замечает на шпалах железной дороги не что иное, как раздавленный мозг

своего товарища – тоже нигилиста, который бросился под поезд из-за несчастной любви. Молодой человек не на шутку пугается, теряет доброе расположение духа и аппетит и, наконец, заболевает нервной горячкой, до такой степени струсил он перед теми будто бы ужасающими и безнадежными выводами, которые он приписывал ложно понятому им механическому мирозерцанию. В заключение, конечно, является прекрасная, неземная девушка в лице либеральной кассирши с волжского парохода, молодой человек, конечно, выздоравливает, конечно, влюбляется и с гибельного пути нигилистической ереси благополучно возвращается в лоно православной, идеалистической веры; сначала он уверовал в “нее”, а затем в тот арсенал риторических банальностей – «добро, идеалы, любовь, правда, красота» и т. д. и т. д., – словом, во все, чем так надоели нам посредственные стихи г. Фруга. Но напрасно г. Короленко думает, что своей повестью он раздавил гидру современного пессимизма и материализма. Дело в том, что герой его до своего обращения представитель отнюдь не *материализма*, а школьной бравады и поверхностного, очень дешевого скептицизма, так же как после обращения он представитель не прочувствованного, сердечного идеализма, а какой-то жиденькой, розовенькой, идеалистической эссенции, как будто нарочно приспособленной автором для расслабленного желудка нынешнего буржуазного русского идеалиста. Исполнение не выше сюжета; вот образчики: описывается тот момент, когда молодой человек увидел на рельсах раздавленный мозг товарища: «Взглянув вниз на шпалы, на отсыревший щебень, я вздрогнул, точно от озноба. Все показалось мне мокрым, грязным и суровым; на железных рельсах кое-где были раскиданы белые пятна, и было что-то вызывавшее нервную дрожь, в этом соприкосновении белой массы с холодным железом...». «...Караульные в простоте сердца собрали мозг самоубийцы в обломок разбитого черепа вместе с песком и щебнем... Я стоял перед этим образом, *беззащитный* и потерявшийся, точно птица перед глазами змеи... И чувствовал, как этот мертвящий взгляд проник в глубину моей *беззащитной* души». «– А зачем вы... это?.. – спросил я как-то наивно. – Чего? – Ну, это... собрали? – Как иначе-то? Для порядку. – Мы это должны, – наставительно добавил другой. – Там его Бог за это рассудит, а мы должны, стало быть, земле предать... вот что. – Я смотрел на говорившего и растерянно глупо улыбался. Предать земле... Кого же? Вот это... Я опять засмеялся». Так все это фальшиво и неестественно, что не вызывает в читателе даже отвращения, а только досаду... Далее описывается настроение перетрусившего молодого человека; вот некоторые отрывки: над моей душой «распростерлось что-то темное, *слякотное* (!), холодное...». «Это было воспоминание о разбитых обломках черепа, в которых лежала белая масса. Да, где все то, что казалось мне любовью, страданием, возвышенными стремлениями, высокою мыслью? Все лежит там, в разбитом черепке, вместе с ка-

мешками и щебнем. Серое, слякотное пятно из туманного пятнушка превращалось в облако, закрывавшее в моей душе свет жизни. Вместе с приведенными выше мыслями оно росло, и я вздрагивал от внутреннего холода...». «Небо казалось увешенным грязноватыми лоскутьями. Я боялся, что *оттуда вот-вот потечет на меня невероятная гадость*». Просто не верится, что эти строки написаны рукою г. Короленко – писателя, обладающего несомненным художественным талантом. Удивительнее всего то обстоятельство, что повестью этой многие зачитываются и искренно восторгаются, находят в ней глубокий философский смысл. Успех подобной вещи – признак крайнего безнадежного упадка эстетического вкуса в среде русских читателей.

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

В настоящее время весьма многие высказывают резко, даже в форме неоспоримой эстетической аксиомы ту мысль, что всякая тенденция, социальная идея, как бы она ни была прочувствована, вредит художественному произведению, для которого, в сущности, не нужно ничего, кроме красоты, и даже не красоты, а *красивости*. Пример г. Короленко – блестящее опровержение этой теории крайних эстетиков. Я показал, как резко и последовательно в лучших произведениях молодой беллетрист проводит вполне определенную тенденцию – идею протеста «униженных». Повсюду, где есть эта глубокая, прочувствованная тенденция, г. Короленко – истинный художник; вместе с нею у него является простота и сила языка, свежесть образов и оригинальность замысла. Такое совпадение тенденции с подъемом художественного творчества далеко не случайно: особенность поэтического темперамента г. Короленко – склонность к простоте рисунка,

к отсутствию психологических мелочей и оттенков — делает для него симпатичным мирозерцание народа, людей простых, неинтеллигентных, которые всем предметам и событиям придают несложные, широкие, эпические очертания, требующие от писателя *мощного, но простого*, недетального рисунка. В эту же среду народа, в среду «униженных и оскорбленных», столь симпатичную для художественной кисти поэта, влечет его страстная, прочувствованная тенденция — идея протеста отверженцев. Таким образом, здесь не только нет ни малейшего антагонизма тенденции и поэтического темперамента, но, напротив, полное их взаимодействие, полная гармония. В произведениях г. Короленко мы можем, так сказать, прощупать весь этот глубоко скрытый, внутренний механизм, который связывает искреннюю тенденцию с искренним поэтическим творчеством, спаивает их, заставляет друг другу помогать, сливает в одно органическое целое, в одну творческую силу.



РУССО

I.

Характер Руссо

Однажды, во время своих продолжительных скитаний, Руссо, заблудившись, вошел в мужицкую избу и спросил чего-нибудь поесть. Крестьянин подал ему молока и черного хлеба. Но, увидев, что гость не вполне доволен этим скромным угощением, он вопросительно посмотрел на Ж.-Жака, потом, уверившись по наружности, что имеет дело с человеком добрым и честным, поднял люк, спустился в погреб и вынес оттуда вино, ломоть полубелого хлеба и окорок, которые и предложил гостю. Когда же тот, уходя, пожелал расплатиться, крестьянин снова чего-то испугался, не хотел брать денег, как будто ему давали их за какое-нибудь нехорошее дело, и наконец, дрожа и бледнея, объявил Руссо, что он тщательно должен скрывать от сборщиков податей всякий лишний кусок, чтобы они не оштрафовали его и не обвинили в уголовном преступлении; что за ним следят шпионы и надсмотрщики, и что он погиб, если только они узнают, что он не умирает с голоду. «Все, что он мне говорил, – продолжает Руссо, – было для меня совершенной новостью. Впечатление от его слов никогда не изгладится из моей души. То было первое запавшее в меня семя глубокой и с тех пор постоянно возраставшей ненависти к притеснителям народа. Человек этот, обладавший некоторым достатком, не смел есть собственный хлеб, заработанный в поте лица, и должен был прикидываться нищим, чтобы избавиться от разграбления. Нежность и негодование смешивались в моем сердце, когда я вышел из его дома, и я оплакивал участь этой прекрасной страны (т. е. Франции), щедро осыпанной дарами природы, но, вместе с тем, отданной в добычу бесчеловечным грабителям».

Кроме подобных отдельных случаев, было еще много других более постоянных и могущественных причин, натолкнувших Руссо на вопрос об отношении привилегированных классов к народу. В ряду этих причин следует прежде всего отметить обстоятельства его личной жизни. Руссо испытал на самом себе весь ужас бедности и унижения. В своей молодости он бродил нищим по большим дорогам

Швейцарии, Италии и Франции; он слишком хорошо изведal, что такое голод, и до самой старости не мог забыть чувства животного страха, внушаемого им; нередко приходилось ему ночевать на улице, под открытым небом, протянувшись где-нибудь на скамейке или в поле, под стогом сена. А между тем этот бродяга хорошо помнил те времена, когда он был любимым баловнем достаточно счастливой семьи, он помнил довольство, спокойствие и все прелести тихой домашней жизни. Гордый до тщеславия, он должен был смиренно надевать лакейскую ливрею какой-то г-жи Верчелли, он прислуживал и подавал блюда таким людям, которых считал равными по рождению и ниже себя по достоинству.

Кроме подобных воспоминаний детства, имевших влияние на всю его жизнь, в характере этого человека было много черт, оттолкнувших его от высших классов и приблизивших к народу. Во-первых, он чувствовал глубокое отвращение к светским манерам. Ложь, лицемерие, неестественность, все, что от него требовало тогдашнее общество, были ему противны. Он никогда не мог научиться говорить и держать себя в обществе. Он старался скрыть свою природную робость напускным цинизмом и притворной дерзостью, что казалось очень оригинальным и милым людям, искавшим развлечения в странностях прославленного чудака, но для него самого было тягостно и унижительно. Вследствие этой же непреодолимой робости он бежал однажды от почетного представления Людовику XV с такой поспешностью, как будто ему угрожала самая позорная казнь. Тереза Ле-Вассер понравилась ему только своей необыкновенной простотой. Он прелестно передает поэзию их маленьких ужинов на улице С. Оноре, происходивших с глазу на глаз в уютном уголке под окном, служившим им вместо стола. «Кто, кроме нас двоих, – восклицает он, – мог бы понять прелесть угощений, состоявших из доброго ломтя хлеба, вишен, сыра и бутылки вина, которую мы распивали вдвоем. Дружба, доверие, мир, кротость – вот лучшие из всех приправ!» В другом месте он так изображает свою любовь к простоте: «мне до такой степени приедались салоны, фонтаны, беседки, цветники и те люди, которые все это устраивали, мне так надоедали памфлеты, игра на фортепиано, карты, шум, остроты, пошлые любезности, скучные рассказчики и большие ужины, что, когда я видел простой кустик терновника, забор, овин, лужайку, когда, проходя через деревню, я чуял запах яичницы с кербелем, когда издали слышал грубый напев пастуха, мне хотелось отправить к черту и румяны, и фалбалы, и амбру».

Сюда присоединяются более глубокие типические черты его характера: он страстно любит природу. Он умеет ее изображать так реально и художественно, что в сравнении с его картинами все описания его предшественников и современников – Расина, Корнеля, Вольтера – кажутся бесцветными. С.-Бёв говорит, что Руссо первый

во Франции положил начало пониманию природы. Посмотрите на восторженное чувство, которое овладевает им каждый раз, как он входит в лес. Ему кажется, что перед ним открывается сказочное величие. Он любит золотистый цвет шильной травы и пурпурным отблеском вереска; красота их проникает до глубины его сердца. Величие деревьев, игра теней, разнообразие трав и цветов попеременно возбуждают в его уме то любопытство, то наслаждение. Это волнение возрастает и, наконец, превращается в экстаз. «Я с какой-то радостью, — признается он, — чувствовал себя подавленным беспредельностью природы, и мне нравилось, что величественные, овладевшие мною образы, смутны и неопределенны, что мой обессиленный ум теряется в их бесконечности. В пределах действительной жизни мне было тесно; я задыхался во вселенной, я бы сам охотно устремился вслед за мечтой. Мне казалось, что, если передо мной откроются все тайны природы, я испытаю менее сладостное чувство, чем этот неясный, отуманивший меня восторг, и я отдавался ему нераздельно и, будучи не в силах сказать или подумать что-либо другое, я мог только произнести: “О Всемогущее Существо!”».

Чтобы верно осветить характер Руссо, следует обратиться к его основной черте, заключающейся в крайнем перевесе внутренней психической жизни над впечатлениями, получаемыми от внешнего мира. Этот человек из-за своего «я» не видит других людей. Изобилие, глубина и сила внутренней деятельности так велики, что она поглощает все его внимание; он постоянно к ней прислушивается и в сравнении с нею опыт и наблюдение, даваемые ему действительностью, кажутся бесцветными и тусклыми*. Он живет, погруженный в самого себя, оторванный от остального мира, недовольный, когда малейший толчок заставляет его считаться с реальными отношениями к людям. Он постоянно ищет полного уединения, абсолютного покоя. Природу он любит только за то, что она убаюкивает его, усыпляет мысль. По выражению Морлея, он вовсе не смотрит на нее, как сфинкс, не чувствует в ней, как Вертер или Манфред, ужасающих загадок. Она ему нужна, как мягкая постель для утомленного человека, чтобы отдохнуть. Его привлекают ясные Савойские долины с их свежей смеющейся зеленью и золотом нив на голубом фоне Юры, глубоко прозрачные тихие воды Женевского озера. Описывая идеал счастья, напоминающий индийскую нирвану, Руссо говорит: «если есть такое состояние, в котором душа находит прочную опору,

* Нам кажется, что автор желает здесь подчеркнуть ту сторону психической жизни Руссо, которую точнее было бы назвать не «перевесом внутренней психической жизни», а чересчур большой субъективностью или просто рефлексией, т.е. перевесом созерцания собственных душевных процессов и явлений над наблюдением и обдумыванием процессов внешнего мира, откуда и является чересчур субъективное отношение ко всему внешнему. — <Примеч. ред.>

чтобы вполне на нее положиться и сосредоточить на ней все свое существование, не чувствуя необходимости ни вспоминать о прошлом, ни заглядывать в будущее, причем настоящее длится бесконечно, не обозначая, однако, своей продолжительности, без всяких следов последовательности, без всякого чувства лишения или радости, удовольствия или огорчения, желания или страха, кроме сознания собственного существования, и если одно это чувство может наполнить всю душу, то тот, кто находится в таком состоянии, может назваться счастливым, не тем неполным, жалким и относительным счастьем, какое мы находим в наслаждениях жизни, но счастьем полным, совершенным, не оставляющим в душе никакой пустоты». Здесь мечтатель так глубоко погружается во внутреннюю жизнь, что весь мир кажется ему отдаленной, едва заметною точкою, почти совсем исчезает. Он умоляет Бернское правительство как о величайшей милости о том, чтобы его лишили свободы и заточили вместо тюрьмы на маленький остров Св. Петра, обещая на вечные времена прекратить все сношения с внешним миром и, так сказать, заживо похоронить себя. В «Исповеди» он рассказывает, как ему однажды удалось провести около двух недель полного, глубокого счастья в четырех стенах карантинного здания без стола, без стула, без постели, с чемоданом вместо кровати. Понятно, что такой человек не мог быть счастлив в блестящем салоне XVIII века. Очарованный и ослепленный богатством своей собственной внутренней жизни, он втайне презирает людей, или – лучше сказать – он не видит, не замечает их. Если он с кем-нибудь сближается, то ищет в своем друге или любимой женщине не живого, реального человека, а воплощения собственной мечты, он любит и в них отражением самого себя, отблеском собственной фантазии. Когда же обаяние грезы проходит, и Руссо с отвращением видит людей такими, как они есть, он тотчас же отворачивается и забывает их до нового увлечения.

Подобное преувеличение индивидуальности и оторванность от жизни должны иметь последствием в области разума полнейшее пренебрежение к опыту, к фактическому материалу, почерпаемому из наблюдений над живыми людьми, к злоупотреблению дедуктивным методом. И в самом деле, Руссо, как будто играя, создает целые миры из рационалистической паутины, он отважно строит прямоугольные перспективы своих теорий, как геометр или поэт. Он употребляет все обаяние мечты и всю точность математики, чтобы придать им как можно больше реальности. Но вместе с тем его остроумная, поверхностная логика является не более, как очень тонким, сложным инструментом в руках чувства. Разум может только тогда играть самостоятельную роль и даже управлять чувством, когда он стоит на почве положительного опыта и черпает материал для своих комбинаций из познания реальных явлений; когда же между ним и действительностью лежит целая бездна и вся его работа направлена к внутренней

деятельности, приток извне свежей, здоровой пищи прекращается, разум слабеет, теряет свою жизненную силу, пока, наконец, всецело не подчинится произволу чувства и не станет его рабом. Руссо возводил это порабощение разума чувству в нравственный принцип. По его мнению, существовать – значит чувствовать. «Тот лучший человек, кто лучше и сильнее чувствует». Совести он отдает значительное преимущество перед разумом; он называет ее божественным инстинктом, бессмертным и небесным голосом, делающим человека подобным Богу. «Без тебя, – обращается он к ней, – я не ощущаю в себе ничего, что ставило бы меня выше животного, кроме печальной привилегии блуждать от одной ошибки к другой, опираясь на рассудок без твердых правил и на разум без руководящего начала». И так, подобно Лютеру, он гонит от себя разум, как «бесовскую блудницу». Божественный инстинкт возводится на пьедестал, с которого недавно была свергнута вера. Как в области разума отвлеченный рационализм и склонность к произвольному дедуктивному методу явились последствиями преувеличения индивидуальности, таким же образом это ненормальное развитие внутренней центростремительной душевной деятельности должно было повлечь за собою аналогичные последствия в сфере чувства. В таком сосредоточенном, обособленном и погруженном в себя человеке нравственное чувство не должно быть направлено на какой-нибудь внешний объект, не обладает характером деятельной общительной симпатии к людям, – оно всецело устремляется на охранение собственной личности от всякого посягательства и вторжения со стороны внешнего мира, оно выразится в чрезвычайно интенсивном сознании личного достоинства и личных прав. Такой человек будет честен до мелочности, до ригоризма в своих пассивных, отрицательных отношениях к людям; больше всего в мире будет он бояться поставить себя в зависимость от чужой воли; он не захочет никому ничем быть обязанным, не нарушит, например, в денежных делах самой строгой честности, не примет самой ничтожной услуги, чтобы только не связать себя благодарностью, не поступиться как-нибудь неосторожно своими правами, не пожертвовать малейшей крупинкой той независимости, которая кажется ему дороже всего на свете. Подобный человек может дойти до такой странной мелочности, что будет отказываться, как Руссо, от самых, по-видимому, невинных подарков. Если же кто-нибудь от чистого сердца осмелится предложить ему деньги, он усмотрит в таком человеке своего злейшего врага, одного из многочисленных заговорщиков, которые только и думают о том, как бы отнять свободу у честных людей. Вместе с тем у крайнего индивидуалиста сознание обязанностей будет гораздо слабее развито, чем сознание собственного права. Подобно Руссо, который оклеветал однажды из боязни позора невинную девушку, покинул свою благодетельницу m-me Варенс, отдал детей в воспитательный дом

и совершил множество других неблагоприятных поступков, он будет склонен к нарушению обязанностей, т. е. к непониманию своих активных отношений к другим людям, поражая нас вместе с тем своим нравственным бескорыстием в тех случаях, когда ему нужно будет правильно установить эти отношения к его личности; он откажется от королевской пенсии, которая его сравнивала бы с Вольтером, и будет воровать бутылки вина из хозяйского буфета, что сравнивает его с мелкими мошенниками. Но если уже сознание обязанностей в нем слабо, тем более должны быть ничтожными альтруистические инстинкты, требующие отречения от собственной личности, самопожертвования, деятельной любви не к созданиям собственной фантазии, а к живым людям. Эта сторона нравственного мира, т. е. широкая, теплая симпатия ко всякому человеческому существу, будет почти совсем недоступна индивидуалисту, слишком поглощенному созерцанием своих внутренних сокровищ и бережливым охранением их от всякого внешнего посягательства. Наконец, такой человек, если и дойдет через сознание личных прав и через потребность личной свободы до страстного, вдохновенного отрицания тех общественных неравенств, которые нарушают его собственные права, лишают его свободы; если он будет способен к этому великому и по своему значению неоценимому делу, он все-таки окажется бессильным при создании социального идеала, потому что в основу этого идеала нужно положить понимание реальных отношений людей к людям, выведенное из опыта, которым он пренебрегает, и кроме того нужно присоединить элемент объединяющего, альтруистического чувства, сознание общечеловеческой солидарности, братства, словом, всего, что по природе своей чуждо крайнему индивидуализму.

В заключение я подведу итог моим выводам относительно характера Руссо. Основная черта его – преувеличенное развитие внутренней психической жизни, отсюда в области разума возникает рационализм и отсутствие положительных знаний; в области нравственного чувства – интенсивное сознание личных прав и отсутствие альтруистических инстинктов; из того же преувеличенного развития внутренней, центростремительной деятельности следует ослабление и атрофия разума, лишенного притока обновляющих соков из живой наблюдательности и полное его порабощение чувству.

Теперь, когда у нас есть психологические данные характера, посмотрим, каким образом они повлияли на учение этого оригинальнейшего из писателей, на разрешение того вопроса, с которым его столкнули и обстоятельства личной жизни, и направление умственного развития, – вопроса об отношении привилегированных классов к народу.

Отношение Руссо к привилегированным классам

Руссо в самом корне стремится подорвать престиж французской аристократии. Для него «всякий французский дворянин по более или менее прямой линии происходит от средневекового разбойника». Самый феодальный строй, источник всех наследственных титулов, он считает величайшим абсурдом. В эти наивные времена «стоило какому-нибудь вождю, – говорит он, – сказать любому из своих рабов: будь велик – ты и весь твой род – и тотчас же этот человек делался великим в своих собственных глазах и в глазах других людей: и потомуки его чем дальше, тем все выше и выше поднимались в общественном мнении; действие увеличивалось по мере того, как причина отдалялась; древний род становился тем благороднее, чем большее количество бездельников можно было в нем насчитать». Средние века прошли невосвратно; теперь «на два, на три гражданина, действительно достойных, во Франции на глазах у всех возводятся в дворянство тысячи негодяев. Чем же гордится это дворянство?.. Что же оно делает для своей родины и человечества?.. Это люди, достигшие богатства и почестей такой страшной ценой, умеют ли они, по крайней мере, пользоваться плодами своего преступления, действительно ли они счастливы, достойно ли их положение зависти?». Нет, и на это они неспособны: «среди удовольствий, покупаемых так дорого, среди людей, хлопочущих об их забаве, скука снедает и убивает их; они проводят жизнь, убегая от скуки и снова делаясь ее жертвой; они падают под ее невыносимым бременем; – женщины в особенности пожираемы скукой, она превращается у них в страшную болезнь, которая иногда лишает их рассудка, а наконец и жизни. Я не знаю более ужасной участи, чем участь хорошенькой женщины в Париже, – после участи щеголя, ухаживающего за ней и самого превратившегося в праздную женщину, который ради тщеславного желания прослыть за победителя женщин переносит томительную скуку самых грустных дней, какие только проводил человек». И эту-то праздную аристократическую скуку развозят в блестящих экипажах из Парижа в Версаль с такой быстротой, что «скорее пятьдесят пешеходов будут раздавлены, чем один бездельник остановится в своей золоченой карете; эту патрицианскую скуку одевают в бархат и шелк, ее кладут на пуховые постели, окружают роскошью, упитывают дорогими яствами, все страны света приносят свою дань, быть может, двадцать миллионов рук работают, быть может, тысячи людей жертвуют жизнью» – и для чего же? Чтобы скучающему, пресыщенному сибариту «предложить в полдень то, что вечером он оставит в отхожем месте». «Таковы презренные люди, которых образует разврат молодости: будь между ними один, который сумел бы остаться воздержанным, который предохранил бы свое

сердце, свою кровь, свои нравы от общей заразы, – и в тридцать лет он задавил бы всех этих букашек и ему стоило бы меньше труда овладеть ими, чем собой».

Но не отнесется ли Руссо более снисходительно, по крайней мере, к той части привилегированных классов, которую в наше время называют интеллигенцией? Не смягчает ли он своего приговора над нею за то, что она держит в своих руках светоч искусства и науки, что в ней лежит залог умственного развития целого народа? Напротив, Руссо еще с большим ожесточением нападает на ученых, философов, поэтов и писателей, чем на аристократов, чиновников и богачей. Он вооружается против них отчаянным метафизическим парадоксом, который сразу дает нам понять, что он намерен бороться не на жизнь, а на смерть: «всякое мышление по природе своей противоестественно; человек мыслящий не что иное, как развращенное животное». Вот до каких крайних выводов доводит его ненависть к интеллигенции. Но вместе с тем он предъявляет знанию требования жизни, – он подчиняет науку и искусство верховному принципу полезности, в умственных деятелях своего времени он ищет и не находит стремления к этическому (нравственному) совершенствованию. Знания так называемых философов – пустые, фиктивные. Классическое воспитание приучило их довольствоваться изящной формой при самой возмутительной легковесности содержания. Привычка болтать в салонах, погоня за красным словом, напыщенная риторика, мертвое академическое красноречие, неестественные декламации, фальшь, казуистика, сухая школьная мораль – вот, что присвоило себе громкую кличку народного образования, вот, что в так называемых науках и искусствах заменяет вдохновение, теплоту чувства, любовь к людям, пытливое, добросовестное отношение к природе. Каким образом возникли наука и искусство? Неравенство – язва всех цивилизаций – породило богатство, богатство – праздность и роскошь, из праздности произошли науки, из роскоши – искусства. В своем настоящем виде они не только не приносят никакой пользы, но прямо вредят, а в государстве каждый ничего не делающий человек – так же вреден, как преступник. К чему годны эти жрецы мнимой науки? Сердце их черство и холодно, как камень. «Добро, справедливость, великодушие, воздержанность, сострадание, мужество – все это для них пустые, ничего не значащие слова: их слуха никогда не поражало священное слово “родина!”». «Великие философы, попробуйте преподавать ваши мудрые наставления детям и друзьям, – и вы скоро увидите, как жестоко они отплатят вам за них!» Все эти мнимые мыслители слишком много рассуждают и слишком мало чувствуют. Какое им дело до чужих страданий? Философия служит им только для того, чтобы легко оправдать собственный индифферентизм и бездушие. Она отрывает их от жизни, делает эгоистами, заставляет втайне думать при виде человеческих мук: «пусть все погибнут, только бы мне было спо-

койно... Под окном философа могут зарезать человека, и он только заткнет себе уши и придумает несколько остроумных доводов, чтобы заглушить в своем сердце голос возмущенной природы». И подобные люди смеют себя называть цветом общества, солью земли! Руссо срывает с них маску, он показывает нам во весь рост тип так называемого «интеллигентного человека»: он – продажен, фальшив, мелочен, тщеславен, порочен, зол. Руссо смотрит на этих представителей просвещения, как «на ничтожную горсть людей, которые, кроме себя, никого не желают видеть в целом мире, а между тем сами недостойны того, чтобы на них обращали малейшее внимание, если бы не то зло, которое они причиняют народу». Вот где здоровая часть отрицания Руссо. Его не подкупит весь этот блеск, потому что он видит там, в глубине провинций, «покинутые деревни, невспаханные земли, большие дороги, покрытые толпами граждан, которые превратились в нищих и воров, которым суждено окончить жизнь где-нибудь под колесом или на куче навоза». Интеллигенция ничего не делает, чтобы помочь этому великому народному бедствию, – вот за что Руссо с таким ожесточением нападает на нее. Но Руссо, увлеченный этим чувством, как всегда, дошел до крайностей, до проповеди обскурантизма и невежества, до полного отрицания не только злоупотреблений науками и искусствами, но и самой законности какого бы то ни было просвещения. Здесь мы вступаем в открытое море его противоречий. Он, который только что пугал нас своею необузданной смелостью, ниспровержением тысячелетних авторитетов, подает руку султану Ахмету, который велел бросить в колодец печатный станок. Ж.-Ж. Руссо приходит в умиление и восторг от мудрости Омара, предавшего пламени александрийскую библиотеку на том основании, что «если в этих книгах говорится не то, что в Алкоране – их надо сжечь, если же в них говорится то же самое, что в Алкоране, – они излишни, и, следовательно, их все-таки надо сжечь! Существуют дерзновенные люди, – с негодованием добавляет Руссо, – которые осмеливаются считать это абсурдом. Но предположите, что на мечте Омара очутился бы папа Григорий Великий, – и, заменив слово Алкоран словом Евангелие, он, подобно Омару, уничтожил бы библиотеку, причем этот поступок, – замечает автор, – вероятно, был бы самым прекрасным подвигом в жизни знаменитого папы». Здесь чрез преувеличение выводов Руссо достигает отрицания основных посылок. Итак, слепое чувство ненависти к интеллигенции завело автора в трущобы обскурантизма, – разум, слишком подчиненный чувству и парализованный его ненормальным развитием, не мог указать Руссо, в какую путаницу противоречий он вступает, отрицая не те или другие злоупотребления отдельных ученых и писателей, а самую сущность науки и литературы. Таким образом, он безосновательно дал первый толчок той реакции против освободительных идей XVIII века, которая в лице Шатобриана, де Сталь,

де Местра и др. пыталась восстановить религиозные и политические идеалы феодального строя, столь «абсурдного», по выражению того же самого Руссо, родоначальника реакционной литературы эмигрантов, как называет ее Брандес.

Мы имеем пока три отвлеченных принципа: во-первых, отрицание аристократического сословия, во-вторых, отрицание интеллигенции с точки зрения ее бесполезности для народных масс; кроме этих двух с необыкновенной силой высказанных идей – мы имеем еще третий принцип, столь же отвлеченный, явившийся результатом крайнего полемического увлечения, принцип, заключающийся в безусловном отрицании всякой умственной деятельности.

Посмотрим, какое практическое применение получили эти три отвлеченных положения, каким путем Руссо намеревался провести их в жизнь. Прежде всего, он успокоительно заявляет, что его страстная жажда возвратиться к «благодатному невежеству» – совершенно платонического характера. К сожалению, говорит он, невозможно истребить науки и искусства, которыми так злоупотребляют. «Никогда не случалось, чтобы однажды развратившийся народ снова делался добродетельным. Напрасно думали бы вы уничтожить источники зла, напрасно даже снова вводили бы между людьми прежнее равенство: однажды испорченные сердца останутся такими навсегда, против этого нет лекарства, кроме какого-нибудь великого переворота». Итак, третий принцип, самый отвлеченный и бесплодный, абсолютное отрицание науки – теряет на практике всю свою силу и смелость, перерождаясь в следующее банальное наставление: «предоставим наукам и искусствам смягчать нравы людей, которые они испортили; поищем средств изменить людей к лучшему и дать другое направление их страстям. Дадим этим тиграм пищу, чтобы они не пожирали наших детей». Но что же сделать с науками и искусствами? «Нужно позволить заниматься ими исключительно тем, которые способны их усвоить без всякой посторонней помощи и, усвоив, создать что-нибудь новое в этой области. Пусть только этим немногим избранным принадлежит слава воздвигать памятники человеческого знания». А для того, чтобы умственная аристократия могла с полным комфортом исполнять свою задачу, государи должны принять ее под свое покровительство. Цицерон, величайший оратор, был консулом в Риме, Бэкон, величайший философ, – государственным канцлером в Англии. Отсюда – прямой вывод: если хотите иметь великих ученых, награждайте их большими чинами. Королям следует, окружив себя философами, под их руководством править страной. Им нечего бояться ученых, напротив, это самый безобидный народ: «они сумеют, – по собственному выражению Руссо, – скрыть железные цепи под гирляндами цветов».

Руссо – индивидуалист, поглощенный своим внутренним миром, он неспособен к изучению реальной действительности, а между тем

это изучение необходимо для практического приложения теории к жизни. Руссо прямо и даже несколько цинично объявляет: «я уже сто раз говорил: хорошо, что существуют философы, только бы народ не вздумал им подражать (*pourvu que le peuple ne se mêle pas de l'être*)». Разум, совершенно поработанный чувством, не играл у него достаточно самостоятельной роли для того, чтобы указать, в каком непримиримом противоречии находится его теория с практическими выводами.

III.

Отношение Руссо к народу

Всем своим характером, всеми вкусами и привычками он был поставлен в самое враждебное положение относительно привилегированных классов. Но с народом он сблизился только посредством отрицания аристократии и интеллигенции; ему недоставало деятельной симпатии и положительных знаний, чтобы на самом деле полюбить этот народ. Руссо относится к нему как-то двойственно. Он создает своего естественного человека, дикаря – божественное существо, добродетельное, счастливое и совершенное, которое он противопоставляет людям, испорченным цивилизацией, – философам и аристократам. Но грандиозная фигура этого мифологического дикаря заслоняет от автора реальную красоту народной жизни. Руссо любит «естественного человека», это детище своей фантазии, как он всегда любит все свои мечты. Он посвящает ему лучшие, пламенные страницы своих произведений, так что на долю народа осталось уже немного: он отодвинут на второй план добродетельным дикарем. Народ – реальность, дикарь – мечта: зная характер Руссо, нельзя ни минуты сомневаться, что он отдаст преимущество мечте перед реальностью; в самом деле, он утверждает, что «нет никого глупее крестьянина и хитрее дикаря... Первый, постоянно исполняя чужие приказания... вечно делая то, что делал с первых лет молодости, живет по рутине, тогда как дикарь...» – и затем следует восторженное описание жизни дикаря, независимого и оригинального во всех своих поступках. Но только перед добродетелями естественного человека меркнут достоинства народа, который стоит в глазах Руссо все-таки несравненно выше привилегированных классов. Он прямо объявляет, что единственные настоящие граждане находятся в деревнях, «где они погибают в нищете и презрении». Он полагает, что параллель, проведенная между крестьянином и философом, была бы, конечно, не в пользу последнего. «Род человеческий, – говорит Руссо, – состоит из простого народа; часть, которая к нему не принадлежит, так незначительна, что о ней не стоит и упоминать... Самые многочисленные сословия заслуживают наибольшего уваже-

ния... Мыслитель видит те же страсти и те же чувства у мужика и у знатного человека, он видит разницу только в их речи, видит более или менее изысканные манеры, а если и есть между ними существенная разница, то она не в пользу тех, кто скрытнее. Простой народ высказывается таким, как он есть и вовсе не красив, но светским людям необходимо маскировать себя: выскажись они такими, каковы в действительности, они возбудили бы отвращение...». «Изучите людей этого сословия (т. е. крестьян), – продолжает Руссо, – и вы увидите, что у них столько же ума и больше здравого смысла, чем у вас, хотя они говорят другим языком. Уважайте же род человеческий; подумайте, что он главным образом состоит из собрания народов, что если бы исключить из него всех философов и королей; то это было бы незаметно и от этого на свете не сделалось бы хуже». «Естественное призвание человека, – пишет Сен-Пре в «Новой Элоизе», – обрабатывать землю и жить ее плодами. Мирный житель полей, чтобы чувствовать свое счастье, должен только понять его. В его власти все истинные удовольствия человека; из горестей же его постигают только – самые неотвратимые для смертных, те, освобождаясь от которых, мы подвергаемся гораздо более жестоким... Земледельческое состояние единственно полезное и необходимое. На мужике покоится истинное благосостояние края, сила его и величие, которые народ извлекает из самого себя, которые ни в чем не зависят от других народов, никогда не принуждают к нападениям и дают самые верные средства к защите». По мнению Руссо – «стыдливость и скромность глубоко вкоренены в понятия народа, и в этом случае, как во многих других, грубость (*la brutalité*) народа лучше, чем приличие светских людей». Руссо полагает, как мы уже видели, что философия делает человека бессердечным эгоистом... Народ, не анализируя своих чувств, отдается им гораздо искреннее. Он более интеллигентного человека способен к состраданию: «во время уличной свалки сбегается толпа, – благодарный человек удаляется, тогда как чернь и уличные торговки (*c'est la canaille, ce sont les femmes des halles*) разнимают дерущихся и мешают порядочным людям избивать друг друга». Не роскошь дворцов, а обстановка мужицкой избы показывает степень экономического довольства данной страны. «Только деревни составляют – землю, только деревенское население – составляет народ». Если есть надежда, что цивилизация примет когда-нибудь более благоприятное для человечества направление, если есть надежда, что *sanalibus aegrotamus malis**, то она возникнет, конечно, не из знакомства с развратною жизнью больших городов, а «из пристального изучения народов, живущих в отдаленных провинциях и сохраняющих всю простоту национального духа... Все народы, наблюдаемые при таких условиях,

* мы страдаем излечимыми недугами (*лат.*).

выказываются в гораздо лучшем свете; чем ближе они к природе, тем больше добродетели в их характере; только запираясь в города, только изменяясь благодаря культуре, они развращаются и меняют на приятные и зловредные пороки некоторые недостатки более грубые, нежели вредные». Заметим, что у Руссо уже встречается в зародыше учение о «власти земли» Гл. Успенского. Он признает, что зависимость от внешних явлений, т. е. от природы (от плодородия почвы, урожая, засухи и т. д.), не имея ничего морального, не мешает свободе и не порождает пороков; «зависимость же от людей» (которой земледельец может избежать по условиям своей работы скорее всех других сословий), «будучи неестественной, служит основой всех пороков; чрез ее посредство господин и раб взаимно развращают друг друга». Вот почему, объявляет Руссо, «земледелие есть первое ремесло человека, — оно самое честное, самое полезное и, следовательно, самое благородное из всех». Крестьянская работа имеет еще одно огромное преимущество в глазах Руссо: она целостна, сама себя удовлетворяет, не требует разделения труда и вытекающего отсюда принижения личности. «То искусство, — говорит автор, — употребление которого наиболее распространено и наиболее полезно... то, для которого наименее необходимы другие искусства, заслуживает большего уважения, потому что оно свободнее и ближе к самостоятельности». Таким свободным искусством он считает земледелие. Он с пренебрежением говорит о тех людях, которые «только чрез разделение отраслей промышленности совершенствуют их и умножают до бесконечности инструменты каждой отрасли... Подумаешь — они боятся, как бы их руки и пальцы не послужили им на что-нибудь, столько придумывают они машин. Чтобы заниматься одним каким-нибудь промыслом, они ставят себя в зависимость от тысячи других; для каждого рабочего нужен целый город».

Но иногда этот разумный, трезвый взгляд на земледельческие классы получает несколько романтическую окраску. Его крестьяне из «багровых опаленных солнцем животных, прикованных к земле, ворочающих ее с неодолимым упорством», из этих животных, которые, по описанию Лабрюйера, «только когда встают на ноги, проявляют человеческий образ», неожиданно превращаются в буколических поселян золотого века, грациозно пляшущих и наряженных в шелковые балетные костюмы. Деревенская жизнь представляется ему в гораццианской обстановке изобилия и спокойствия: «там, — мечтает он, — городской тон был бы забыт, и, сделавшись поселянами в себе, мы предавались бы множеству различных забав... Веселые полевые работы, резвые игры — вот лучшие повара в мире, и тонкие соусы смешны для людей, находящихся в движении с самого восхода солнца... Длинная вереница гостей несла бы с песнями принадлежности пиршества... Если бы на какой-нибудь праздник собрались окрестные

жители, я бы первый присутствовал на нем... Я весело поужинал бы на конце их длинного стола, подтягивая хору старинной сельской песни, и веселее танцевал бы в их сарае, чем на балу в Опере». Кроме этого эпикурейского легкомысленного романтизма, который вполне, впрочем, соответствует духу XVIII века и характеру Руссо, он до некоторой степени не чужд известного презрительного аристократизма, искажающего его симпатичное отношение к народу. Установив в теории верховный принцип народовластия, он, как всегда, в области практических выводов делает множество оговорок, которые сводятся к одному: народ туп и невежествен, он не понимает собственного блага. Руссо прямо объявляет: «для народа недоступны слишком общие воззрения и слишком отдаленные цели; будучи способным оценивать только те государственные меры, которые касаются его личного блага, он с большим трудом оценивает пользу, являющуюся результатом постоянных лишений, возлагаемых на личность законом». Итак, народная масса в самых важных общественных вопросах некомпетентна. Народу не следует заведовать внешними политическими сношениями: во-первых, потому что «великие государственные принципы недоступны ему (*ne sont pas à sa portée*)», во-вторых, потому, что «собрание почтенных сенаторов способно внушить гораздо больше уважение иностранцам, чем какая-нибудь темная презренная толпа». Последняя параллель между внушительным видом сенаторов и презренной наружностью черни чрезвычайно характерна. Мало того, Руссо отнимает у народа его последнее достоинство – простоту и безыскусственность: по его мнению, «народ (следовало бы, по крайней мере, упомянуть, что здесь разумеется под словом народ – городской пролетариат) всегда обезьянничает и подражает богатым; отправляется в театр не столько для того, чтобы насмеяться над ними, но чтобы изучать их и сделаться еще глупее, подражая им». Кроме таких общих, невыгодных для народа воззрений, у Руссо попадаются мелкие черты брезгливого аристократического отношения к обездоленным классам. Так, например, воспитывая Эмиля в деревне, он тщательно заботится о том, чтобы «мальчик не перенял от крестьянских детей дурного тона». Размышляя о том, какому ремеслу посвятить своего воспитанника, он решает, что кузнечное мастерство слишком грязное и не эстетично: ему неприятно, чтобы руки Эмиля были постоянно черны и запачканы сажей – он лучше сделает из него столяра. Это ремесло благородное, – оно изящно и опрятно, – недаром сам Петр Великий удостоивал заниматься им. Эмиль, вероятно, также не будет земледельцем, так как его возлюбленная, по собственному признанию Руссо, находит землю грязной; Софья так опрятна: «скорее допустит, чтобы сгорел весь обед, чем замазает рукавички»; она терпеть не может запаха навоза. Итак, земледелие, которое только что превозносилось в теории как «первое, самое почтен-

ное, самое благородное искусство», как основа народного счастья, как наиболее целостная, независимая от людей и гармоничная деятельность, отодвигается теперь на задний план на том основании, что Эмилю неприлично пачкать руки, как простому рабочему, что утонченное обоняние Софьи не выносит запаха земли, которая кажется ей грязной. Та же двойственность, те же противоречия, отмеченные мною в отношениях Руссо к привилегированным классам, выступают и здесь, в его отношении к народу, что прямо вытекает из двух основных недостатков его характера: отсутствия 1) деятельной устойчивой симпатии и 2) живой наблюдательности. Симпатия заставила бы полюбить простой народ так крепко и горячо, что никакой «запах земли», никакие «запачканные руки» не могли бы его смутить. Известная доля наблюдательности показала бы ему в жизни народных масс так много нравственной красоты, что он не считал бы ниже своего достоинства изображать их такими, как они есть, не одевая в балетные костюмы.



МИСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ НАШЕГО ВЕКА

На «piazza del Duomo» в Милане стоят рядом два огромных здания: современный торгово-промышленный «пассаж» – великолепная галерея Виктора Эммануила – и знаменитый миланский собор.

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

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

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

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

В самом деле, небывалое развитие опытных знаний наложило своеобразную печать на умственный строй современного человека, породило непреодолимое, инстинктивное недоверие к творческой спо-

собности духа, к вашему внутреннему, идеальному миру. В поэзию, в религию, в любовь, в отношение к смерти и к жизни проникает особенное трезвое настроение лабораторий, научных кабинетов и медицинских клиник. Это, если можно так выразиться, запах и колорит XIX века.

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

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

Мы начинаем замечать, что слишком увлеклись материальной стороной культуры, могуществом техники, довольно подозрительными дарами цивилизации, которые прославляются печатью. Не должно окончательно забывать, что в слове «культура» есть древний латинский корень «*cultus*» – почитание богов. Кроме усовершенствования комфорта, техники и материальной стороны жизни во всех великих исторических культурах есть духовное, бескорыстное зерно, основание нового религиозного культа, установление новой связи человеческого сердца с божественным началом мира, с бесконечным. Накопление опытных знаний, техника – словом, вся внешняя цивилизация – только телесная оболочка, плоть культуры, плоть, которая мертвоет без внутреннего, священного огня, без дыхания идеальной жизни. Вот почему высокая степень цивилизации еще вовсе не предполагает неминуемо такой же высокой степени культуры. И на опыте современной Европы мы в этом с каждым днем все более и более убеждаемся. Культуру должно определить как взаимодействие целых поколений для достижения единой бескорыстной, идеальной цели, можно сказать, *цели мистической, религиозной*, если употреблять слово «религиозной» не в ограниченном, а в том беспредельно широком, философском значении, какое ему придают современные люди: Гёте, Карлейль, Ренан. Высокая степень материальной цивилизации с низким уровнем идеальной культуры рано или поздно приводит ко всеобщему упадку, к вырождению. Еще Нибур предсказывал грядущее, цивилизованное варварство, которое грозит современной Европе. Гёте на склоне лет с глубокою скорбью подтвердил это мрачное предсказание. В Париже, Лондоне, Вене, Нью-Йорке в самом центре лихорадочной деятельности какой-нибудь современный капиталист, огражденный деньгами от людей, в полном одиночестве может прожить всю жизнь, как настоящий дикарь, принять даже образ и подобие зверя среди величайшего комфорта, в грандиозных отелях, по-

хожих на дворцы, среди столь прославленных благ научной техники. От рождения до смерти никогда ни одно человеческое бескорыстное чувство не проникало в его мертвое, до ужаса мертвое и холодное сердце. Он живет в огромном современном городе, как в настоящей первобытной пустыне. Полное, страшное одиночество от колыбели до гроба. Ни поэзии, ни любви, ни веры в Бога. Никаких волнений, кроме волнений спорта биржевой игры. Разве не такой новейший варвар этот натуралистический художник, который старается превратить свою душу в точнейший аппарат для фотографических снимков природы. Разве не может быть холодного звериного сердца у этого ученого, который, погрузившись в свою крохотную схоластическую специальность, забыл про людей и Бога, про жизнь и смерть. Разве не настоящий дикарь этот изобретатель смертоносных военных орудий, новых усовершенствованных способов уничтожить человеческую жизнь?

В атмосфере бездушной торгово-промышленной цивилизации, когда идеальное, религиозное зерно культуры окончательно умирает, когда мистическая связь человека с бесконечным окончательно порывается, новые поколения могут продолжать, как обреченные на смерть, только временное, призрачное бытие. Но дух жизни от них отлетел. Когда дерево уже срублено и повалено на землю, листья еще некоторое время могут жить. Не чувствуя приближения смерти, они играют на солнце, по-прежнему зеленые и свежие. Но если связь с глубокими подземными корнями, приносившими питательные соки жизни, нарушена, листья рано или поздно должны увянуть: дух жизни от них отлетел.

С другой стороны, материалистический, все отрицающий XIX век – вместе с тем эпоха еще небывалого научного и художественного мистицизма, неутомимой потребности новых религиозных идеалов, подготовительной работы еще неясного, но, во всяком случае, не разрушительного, а *творческого* движения. В этой мучительной борьбе, в глубоком контрасте двух основных начал жизни – характерная черта XIX века.

Настоящие дети его, представители современного духа, как бы они ни были враждебны друг другу, по характеру своей деятельности – мистики. Быть может, величайший из них, Гёте, так же как его учитель Спиноза, был «человек, опьяненный Богом». Он говорил Эккерману: «Рассудок не достигает до природы; человек должен быть способен возвыситься до высочайшего разума, дабы прикоснуться к божеству, которое открывается в первичных явлениях как физических, так и нравственных; оно скрывается за ними, и они исходят от него». «Когда меня спрашивают: лежит ли в моей природе почитание солнца, я отвечаю: вполне. Ибо и оно также откровение Высочайшего, и притом самое могущественное, какое мы, дети земли, только можем воспринять. Я благоговею в нем перед светом и производительной

силой Бога, которой мы живем, движемся и существуем, а с нами все растения и животные. Но если меня спросят – расположен ли я поклониться перед костью большого пальца католических святых, то я отвечу: пощадите меня и отстаньте от меня с вашими нелепостями». Такова религия Гёте; это свободная, истинно человеческая религия сердца и природы. Сущность ее до такой степени проста и возвышенна, что ее разделил бы даже самый темный, но искренний человек, какой-нибудь русский рационалист-сектант так же, как Сократ и Марк Аврелий. Ее первый догмат Гёте выражал двумя словами: *«Бог донны не почил от дел своих»*. Я не понимаю, чем *такая* религия могла бы противоречить даже беспредельной умственной независимости, которой жаждет человечество. Такая вера, такое поклонение Непознаваемому – самое сердце, самое дыхание жизни всякой культуры, то, без чего люди могут строить полезные торгово-промышленные заведения вроде галереи Виктора Эммануила, но никогда не создадут ничего истинно прекрасного и великого. Для чего нужна эта религия, какая в ней польза? Словами доказать необходимость религии человеку, который не чувствует в ней потребности, невозможно. Вот что Гёте отвечает на эти вечные ограниченные вопросы ограниченных людей: «Высшее, чего может достигнуть человек, есть *чувство изумления*, и когда первичное явление приводит его в изумление, то он должен быть доволен: высшее ему недостижимо, и ему не следует искать дальнейшего; *тут граница*».

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

Но вот человек, стоящий к нам еще ближе, наш современник, видевший конец века, несмотря на уединенные многолетние труды, несмотря на внешний жреческий облик, который он иногда желал принять, истинный парижанин до мозга костей, ум легкий и женственно-грациозный, недоверчивый и обаятельный, с печатью той национальности, которая подарила нам самого тонкого и пленительного из скептиков – Монтаня. Я говорю об Эрнесте Ренане; попробуйте отличить, где начинается его сомнение, где кончается его вера. Что это – конец старой религии или начало новой, неведомой, вечер-

няя тень или утренние сумерки? Его дерзновенное отрицание более всего похоже на самую пламенную молитву, его тонкая, неуловимая насмешка граничит с искренним благоговением. В сущности, он не развенчивает ни одного идеала, он только одухотворяет ореолы мучеников и героев. Разве его Марк Аврелий не настоящий мученик? Разве его мученики не истинные герои? Он только разбивает омертвевшую, догматическую скорлупу, чтобы обнажить вечно живое идеальное зерно всех прошлых верований. И с какою нежною меланхолией он разрушает, с каким свободным дерзновением он верит! Это новое, еще небывалое сочетание веры и сомнения, научной критики и религиозного экстаза, творчества и разрушения. Несмотря на свои колебания и переходы, несмотря на вечное «*peut-être*»*, которое он просит читателей прибавлять к каждому слову его книг, – это самый верующий из скептиков, самый благоговейный из разрушителей, это – настоящий сын XIX века, т. е. настоящий мистик.

Т. Карлейль полная противоположность Ренана. Ум не гибкий и не грациозный, но мужественный и пламенный – темперамент мощной саксонской расы, прежде всего практический, неутомимо-деятельный, чуждый сомнений и колебаний, преисполненный почти необузданной энергии проповедника и бойца. У него нет ни женственной мягкости, ни тонкого вкуса автора «*Vie de Jesus*»**, но зато какая сила, какой мрачный и сосредоточенный огонь. И Карлейль как истинный представитель XIX века подымает знамя новой религии. Он говорит почти словами Гёте – религиозное поклонение божественной тайне мира «*есть высшая степень удивления; удивление, не знающее никаких границ и никакой меры, и есть поклонение...*». «Наука много сделала для нас. Но ничтожна та наука, которая захотела бы скрыть от нас всю громаду, глубину, святость нескончаемого незнания, куда мы никогда не можем проникнуть и на поверхности которого все наше знание плавает, подобно легкому налету. Наш реальный мир, несмотря на все наше знание и все наши науки, остается до сих пор чудом, удивительным, неисповедимым, *волшебным* для всякого, кто задумается над ним... Атеистическое знание, со всей своей научной номенклатурой, со своими ответами и всякими пустяками, лепечет о нем свои жалкие речи, как если бы дело шло о ничтожном веществе, которое можно разлить в лейденские банки и продавать с прилавка». И Карлейль как настоящий проповедник-индепендент бросает в лицо позитивному веку свой дерзкий боевой клич: «...природный здравый смысл человека во все времена, если только человек честно обращается к нему, провозглашает, что мир есть нечто живое, о да, нечто невыразимое, божественное, по отношению к чему, как бы ни было велико наше знание, нам более всего приличествует благоговение, поклонение и смирение, молчали-

* может быть (*фр.*).

** «Жизнь Иисуса» (*фр.*).

вое поклонение, если нет слов». Никогда до XIX века чувство религиозное не высказывалось с такой безграничной умственной *свободой*, при таком полном отсутствии всех клерикальных и метафизических целей. За этот свободный мистицизм старик Гёте приветствовал Карлейля как новую грядущую силу.

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

Лет двадцать тому назад в своей речи, произнесенной при открытии съезда Британского Общества в Белфасте, знаменитый ученый Тиндаль, между прочим, сказал следующие знаменательные слова:

«Мы видим одно глубоко вкорененное чувство, которое с самого рассвета исторической жизни народов и, по всем вероятностям, в доисто-

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



ПАМЯТИ ТУРГЕНЕВА

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

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

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

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

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

А между тем этот *коренной* русский человек – величайший западник. Тургенев любит Запад и его великую многовековую культуру не холодной теоретической любовью, а всем существом своим, с ревливой и пламенной страстностью. Он так умеет преклоняться перед каждым прекрасным и могучим явлением всемирно-человеческого духа, как немногие русские писатели, и в этом отношении он остается верным завету другого великого и не менее коренного русского человека – Пушкина. Тургенев – этот «славянский гигант», как называл его Флобер, понявший и оценивший в нем глубокую, неподражаемую народную самобытность, – Тургенев – истинный европеец, одно из самых крепких и драгоценных звеньев той вели-

кой цепи, которая связывает нас, русских, с жизнью человечества. Он один из первых открыл удивленному Западу всю глубину, всю прелесть и силу русского духа.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ПАМЯТИ А.Н. ПЛЕЩЕЕВА

27-го сентября.

Сегодня служили панихиду в Казанском соборе по скончавшемся Алексее Николаевиче Плещееве.

Когда узнаешь о смерти людей, которые были почему-нибудь близки, в первую минуту прежде всякой мысли, прежде скорби испытываешь странное чувство недоумения, какого-то тяжелого и вечного удивления перед смертью, как будто недоверие к ней. Переспрашиваешь и перечитываешь весть, и все не можешь покоряться, все надеешься на какую-то невозможную ошибку. Потом привыкаешь медленно, и тогда только возникает в сердце чувство новой пустоты и горечи, и мало-помалу начинаешь понимать значение утраты...

С таким странным и тяжелым недоумением я смотрел на обычную толпу петербургских литераторов, которые в последние годы все чаще и чаще собираются на похороны кого-нибудь из братьев. Какая безнадежная грусть и унылая покорность в этой толпе! Вот еще один...

Тихо все – одно кладбище
Не пустеет, не молчит.

Зажглись тонкие восковые свечи. Прозвучали торжественные слова панихиды. Холодом веяло от пышного и пустынного храма, от привыкшей к смерти толпы; холодный свет унылого дня падал на гранитные колонны, на тяжелые медные капители, и в этом безнадежном свете, снизу озаренные отблеском похоронных свечей лица живых казались мертвенно-бледными.

Я видел перед собою кроткое старческое лицо скончавшегося поэта, его грустную и нежную улыбку. Достоевский где-то говорит о необычайно глубоком и трогательном значении, какое русский народ на своем чудном языке придает самому, по-видимому, обыкновенному выражению «милый человек». Это выражение, с особен-

ным народным оттенком, как нельзя более подходит к А. Н. Плещееву. О, какой это был милый, и простой, и добрый человек! Не думайте, что этим я умаляю его значение как поэта. Нет! Но человек и поэт связаны в нем так неразрывно, так неразделимо, что, право, кажется иногда, что жизнь Плещеева – одна из его лучших, самых высоких поэм. Да, так должны жить люди, безгранично полюбившие поэзию...

Правда, это невеселая жизнь, но что же делать? У грустного века должны быть грустные певцы.

Я познакомился с ним лет двенадцать тому назад. Помню, я заходил к нему тогда на бедную и тесную квартиру в Троицком переулке, потом на Спасскую. Таким я и буду помнить его всегда, в скромной литературной келье – это милое, задумчивое лицо, за рабочей лампой, над столом, покрытым книгами и бумагами, с пакетами рукописей, присланных провинциальными начинающими поэтами на просмотр, с маленьким стеклянным шкафом, в котором хранились книги с автографами сороковых годов. Вся эта обстановка дышала гостеприимной простотой именно лучших времен. Каждому становилось здесь теплее. Словно приходил не к чужому, а к почитаемому и родному другу. Я никогда не забуду его бессознательной, невольной и тонкой внимательности, его доброты с молодыми писателями. Я никогда не забуду этого мягкого голоса, этих печальных и добрых глаз! Я ничего не знаю прелестнее и благороднее этой детской, в самом высоком смысле слова, очаровательной истинно русской простоты в обращении равно со всеми людьми. В нем не было и следа литературного тщеславия, соперничества – наших обычных пороков.

Таким он был до конца дней своих: он был «чистый сердцем», этот кроткий и печальный поэт. Он был похож на свою родину:

Не поймет и не заметит
Чуждый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В красоте твоей смиренной!

Он познал всю тяжесть, все бесконечное утомление нашей современной жизни. Суровая русская действительность мстит неминуемо тем, кто слишком страстно любит русскую поэзию. Горе не умеющим любить ее практически, умеренной и разделенной любовью, так, чтобы, отдавая свои досуги музам, устраивать, помимо них, более или менее выгодно свои житейские дела! Горе тем, кого случай не спасает от самого прозаического и уродливого из несчастий – от вечной литературной бедности! Данте говорил, что «горе хлеб чужих людей». За три, за четыре года до смерти Плещеев

мог сказать по опыту, что в мире нет горше русского литературного хлеба.

Я помню, как иногда в его безнадежно устремленных в сумеречную даль, потупившихся глазах, в его добрых и мягких морщинах выступало унылое выражение бесконечной усталости. То была усталость сорокалетней работы, бескорыстной и бесплодной, которая слишком часто приводит русского писателя к тому, что на краю могилы он не знает, где приклонить свою бездомную голову.

В эти минуты усталости, граничившей с отчаянием, поэт говорил иногда со вздохом: «Только бы мне перед смертью уехать за границу, увидеть солнце и море, подышать вольным воздухом!»

Но он уже не смел надеяться... Судьба бывает прихотливой. Надежда исполнилась: он увидел солнце и море. Я помню эту старую русскую, прекрасную голову в серебристых седирах под блеском южного солнца, на фоне теплого голубого моря. Но, должно быть, было поздно. Ни солнце, ни море не могли его утешить. Жизнь не могла дать отдохновения этому сердцу от своей страшной усталости. Там, в далекой земле, смотря на тихое и глубокое уныние в лице поэта, я невольно вспоминал слова друга Плещеева, Некрасова:

Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль!

Он умер, как жил, печальным и кротким, и до конца сохранил милую чистоту и невинность сердца, которые так очаровательны в старых людях. Он был поэт, это значит, что он не был счастлив на земле. Горькая жизнь! Горькая и благородная жизнь! Такой жизни можно позавидовать больше, чем самому полному счастью.

Он умер на чужбине, но завещал похоронить себя в родной земле. Да, он принадлежит ей.

Здесь, над открытой могилой, не время и не место говорить о его литературном значении. Но те, которые скорбят о падении и порче нашего современного языка, сразу поймут, на что я намекаю, когда скажу, что нельзя достаточно оценить безукоризненную чистоту истинно русского языка в произведениях Плещеева. Он бессознательно и непогрешимо хранил святыню народной речи. Мы, люди иных поколений, все больше утрачивая ее, все меньше ее ценим. От народного склада плещеевского стиха так и веет иногда хорошей благородной стариной. Негромкая и унылая песнь его исходит из той же родной глубины, из которой изливаются и песни его старших,

более могущественных братьев. Я, может быть, предпочту каплю этой родниковой воды, «чистой, как слеза», целым бурным и мутным потокам.

Нам, молодым писателям более сложного и страстного века, можно поучиться у Плещеева этой благородной простоте языка.

Так я думал, прислушиваясь к великим словам панихиды. Теперь свечи были потушены, и унылый свет петербургского дня, с его мертвою свинцовой тяжестью, казался еще более зловещим.

Я повторял слова молитв об усопших. Да, этот усталый и наконец успокоившийся брат достоин великого покоя смерти, последнего отдохновения. Не надо суетных жалоб! Повторим вместе с народом вечные и мудрые слова: «Царствие ему небесное!»

Я вспомнил еще раз глубокую невинность этого сердца, предавшегося поэзии с такой беспредельной любовью, вспомнил это лицо простого, доброго и милого русского человека и с почти радостной улыбкой прошептал слова Спасителя: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога увидят».



НЕОРОМАНТИЗМ В ДРАМЕ

По-видимому, все наблюдатели современной жизни согласны в том, что мы переживаем одну из самых тягостных и мрачных эпох умственной тревоги, блуждания, смятения, болезненно-страстных и все-таки бесплодных порывов к неизвестному будущему, если и не самые страшные, то, по крайней мере, самые томительные дни, какие когда-либо переживало человечество. Чем более приверженцы «вооруженного мира» уверяют нас в его ненарушимости, тем менее мы склонны доверять. Нам кажется, что это такая же зловещая тишина, какая бывает перед грозой. Мы сами хорошенько не умеем определить, чего боимся. Но непобедимое предчувствие сжимает наше сердце. Над всеми мыслями, над всеми страхами и надеждами преобладает одно смутное настроение, которое можно выразить словами: «*накануне*», «*перед чем-то*». Горизонт политической жизни омрачается громадным, нелепым и таинственным чудовищем с чертами Апокалиптического Зверя, отвратительным и подавляющим, как предсмертный бред, имя которому Анархизм.

Литература отражает действительность, как верное, иногда даже как пророческое зеркало. То, что в жизни еще смутно предчувствуется, в искусстве уже совершается. В этом отношении в высшей степени любопытно проследить первые шаги *художественного анархизма*, возмущения нарождающихся литературных школ против всех старых принципов и законов реализма, позитивизма, натурализма, почти нераздельно царивших в продолжение последних тридцати лет в европейских литературах.

Начало и конец нередко бывают сходны: недаром же многие критики обозначили это новое движение именем *неоромантизма*. В самом деле, то, что мы переживаем теперь, в конце века, многими чертами напоминает однородное движение в начале века, ровно 90 лет тому назад, наивный юношеский романтизм наших отцов и дедов, с тою разницею, что в те времена трагическим, грандиозным фоном для таких же исканий, смятения, болезненно-страстных порывов к будущему, необъятных надежд и мировой скорби служил не анархизм, а наполеоновские войны, не взрывы динамитных бомб, а грохот пушек.

Стремления новейших романтиков должны были с особенною ясностью выразиться в наиболее восприимчивой для всяких преобразующих веяний области литературы – в Дrame.

В самом деле, драматическое искусство – один из чувствительнейших показателей настроений, царящих в обществе, потому что сценическое произведение более всех других зависит от постоянного взаимодействия – личного творчества драматурга и преобладающих вкусов толпы, настроения зрителей. Этим объясняется, почему неоромантики, руководимые верным инстинктом, с особенною страстностью направили свой боевой натиск против реалистических и более старых классических твердынь современного театра. Метерлинк – в Бельгии, Морис Бушор, Сильвестр, Бобур и многие другие – во Франции, Гауптман – в Германии, Ибсен – в Норвегии; все, точно сговорившись, направляют свои усилия к одному – к преобразованию старых общепризнанных сценических правил и вкусов публики, к возрождению Дrame на новых идеалистических началах.

I.

Брюнетьер о законах драмы

Критики и театральные рецензенты давно уже почуяли опасность. Долго старались они отделаться замалчиванием или презрением. Но, наконец, один из верных защитников преданий Расина, Корнеля и Мольера, один из самых последовательных врагов художественного анархизма – французский академик *Фердинанд Брюнетьер* – почувствовал потребность стать в оборонительное положение против надвигающихся мятежных веяний неоромантизма. Он не делает настоящей вылазки, но укрепляет ворота цитадели, чтобы они могли выдержать натиск.

Брюнетьер охотно уступает тем, кто утверждает, что все так называемые сценические правила давно устарели и потеряли значение. Расин и Корнель, строго соблюдая классическое правило «трех единств», достигают столь же великих эффектов, как Шекспир, который то и дело нарушает его. Софокл и Еврипид тщательно избегают соединять смешное с ужасным, комическое с трагическим, что составляет один из любимых приемов Шекспира. Следует ли характер подчинять положению героя или, наоборот, положение – характеру? И то, и другое возможно, все зависит от темперамента, от личности поэта.

Итак, заключает Брюнетьер, никаких *внешних правил* для сценического произведения не существует. Но это еще не значит, что не существует и *внутреннего закона*, всеобъемлющего художественного принципа. В чем же состоит этот основной, первоначальный закон Театра (*la loi du Théâtre*)? По мнению французского критика, сущ-

ность драмы – *воля*. «Все равно, разыгрывается ли перед нами трагедия или водевиль, – главное, чего мы требуем от театра, есть зрелище воли, которая стремится к некоторой цели и притом сама себя сознает. Роман и Драма не только не одно и то же, но даже диаметрально противоположны друг другу по художественным задачам. Герой эпоса или романа испытывает действие событий, окружающих его предметов; герой драмы прежде всего сам действует, воля его преодолевает препятствия, он должен быть “создателем собственной судьбы”». По мнению Брюнетьера, один из величайших грехов французской натуралистической школы заключается именно в том, что она смешала роман с драмой.

Препятствия, с которыми борется героическая воля, определяют все особенности, роды и достоинства сценических произведений. Если препятствия непреодолимы и герой неминуемо должен погибнуть в непосильной борьбе с ними, то театральное действие отойдет в форму трагедии. Если препятствия и силы героя взаимно уравниваются, исход борьбы неясен, то возникает драма, а если герой сильнее препятствий и победа его для нас несомненна, получается комедия.

Люди не ведают зрелища прекраснее и поучительнее, чем развитие могущественной воли, сознающей себя, достигающей высшего героического напряжения перед моментом гибели, вот почему, утверждает французский критик, трагедия совершеннее драмы, неизмеримо совершеннее комедии, конечно, при соблюдении остальных равных условий, ибо даже талантливый водевиль лучше бездарной трагедии.

Итак, сущность драмы – борьба сознательной воли с препятствиями. Брюнетьер остроумно подтверждает этот, кстати сказать, не им первым найденный закон, многими примерами из истории Театра. Во все века, у всех народов драматическое искусство достигает наибольшего расцвета в эпохи героической борьбы, в эпохи великого напряжения *воли народной*. Недаром греческая трагедия – современница Мидийских войн, в которых Европа впервые победила Азию. Эсхил, творец «Прометея», сражался с Персами, и в самый день Саламинской битвы – гласит легенда, выражающая глубокую сущность народного сознания, – родился Эврипид. Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон принадлежат тому веку, когда *воля* Испании была законом всей Европы и Нового Света. А семнадцатый век во Франции с Расином и Корнелем? В их созданиях отражается великое национальное усилие конца XVI века, направленное к государственному единству Франции, грандиозная политическая деятельность Генриха IV, Ришелье, Мазарини. Если французская трагедия, так же как испанская драма, принадлежит несколько позднейшей эпохе, не вполне точно совпадающей с моментом высшего напряжения народной воли, то это зависит от того, что не всегда действие великих причин вызывает мгновенное отражение в литературе, нужен

бывает некоторый срок, чтобы действие вполне выяснилось. Но несомненно, что гениальные драмы Гёте и Шиллера находятся в тесной преемственной связи с национальным возрождением Германии в эпоху Фридриха Великого.

Обратный опыт еще более подтверждает его теорию, по мнению Брюнетьера. Те времена, когда воля человеческая ослабевает и разбивается более пассивное, созерцательное отношение к действительности, особенно благоприятствуют роману, сущность которого – изображение действий, влияний внешнего мира, испытываемых героем. Вот почему расцвет романа никогда не совпадает с расцветом Театра; творчество, породившее эпос Одиссеи, давно уже иссякло, когда родилась трагедия Эсхила и Софокла. «Жиль Блаз» и «Фигаро», столь сходные по содержанию, принадлежат двум соседним, но глубоко различным эпохам национальной жизни. На Востоке, где воля человеческая всегда была подавлена, а созерцательная жизнь процветала, существует многообразный эпос, но нет драмы.

Все эти рассуждения направлены, в сущности, к одной цели – выяснить причины упадка современного французского театра, так называемый «*театральный кризис*», на который жалуются критики и даже драматурги. Эти причины Брюнетьер видит в *ослаблении воли*, переживаемом современным культурным человечеством. Трудно спорить с теми, кто утверждает, что французский театр 90-х годов гораздо ниже того, чем он был четверть века назад. «С другой стороны, философы и даже простые наблюдатели жалуются на то, что пружины человеческой воли ослаблены, все более теряют свою упругость, покрываются ржавчиной». Мы *не умеем желать*, не умеем бороться с препятствиями. Мы предаемся течению внешних событий и созерцанию. Этому немало способствует современный научный детерминизм, который, подобно азиатскому фатализму, сводит волю человеческую к нулю. А там, где нет великого напряжения героической народной воли, не может быть и великой драмы. Вот чем объясняются, по мнению Брюнетьера, причины современного «театрального кризиса» во Франции.

II.

Леметр о мистицизме в театре

Другой талантливый французский критик, Жюль Леметр, в любопытной статье «*Le mysticisme au théâtre*» с тою же грустью, недоверием и опасением за будущность театра, которыми проникнута статья Брюнетьера, отмечает победоносное вторжение нового мистицизма на сцену. «Никогда, – восклицает он с изумлением, – такое количество священников не появлялось на театральных подмостках, и ведь все это с похвальной целью дать им прекрасные, великодуш-

ные, обаятельные роли, которые должны привлекать наши симпатии и уважение!» Он приводит длинный список подобных пьес. С другой стороны, появились драмы уже с чисто религиозным содержанием, с сюжетами, заимствованными из Священного Писания, разыгрываемые марионетками *Petit-Théâtre* и китайскими тенями *Chat-Noir*. Таковы, например, «Рождество Христово» и «Св. Цецилия» Мориса Бушора, «Путь к Звезде» и «Св. Женеви́ева Парижская» Анри Ривьера. К этому следовало бы прибавить некоторые «изотерические» поэмы, как, например, «Свадьба Сатаны» Жюль Буа, которую автор с полным убеждением предлагает нам как заключительную часть Елевзинских таинств.

Что же, однако, все это означает? По мнению Леметра, новейший театральный мистицизм в конце концов есть не что иное, как «*благочестие без веры*». Конечно, можно, и не веруя, смотреть на религиозную легенду как на прекрасный божественный символ. Не надо придерживаться какого-нибудь определенного католического догмата, чтобы с искренним чувством призывать в мир спасителя. «Приди, Мессия!» – вот крик, который у всех нас, верующих и неверующих, вырывается из самой глубины сердца.

И тем не менее это новейшее «благочестие без веры» – только модный утонченный род чувственно-эстетических наслаждений, которые не имеют ничего общего ни с положительными догматами, ни с нравственными обязательствами. Отнюдь не следует злоупотреблять изящным словом «мистицизм». «Вся эта мода, – говорит Леметр, – не что иное, как сладострастная игра, которая заключается в том, чтобы из религий извлекать как художественное лакомство все, что в них есть трогательного, возбуждающего, пластически-красивого и, наконец, чувственного. Недаром зрители "Рождества Христова" и "Св. Цецилии" – та же публика, которая создала успех шансонеточной певицы Иветты Гильбер».

И так же, как Брюнетьер, Леметр обращается к историческому прошлому театра, чтобы выяснить эту темную, загадочную будущность. XVII в. во Франции нельзя упрекнуть в «благочестии без веры». Католическая религия была тогда душою общества и народа.

Что же, однако, мы видим? В комедиях Мольера, в трагедиях Расина и Корнеля – почти полное отсутствие христианских идей, искренних религиозных мотивов. Может быть, это зависит от языческих элементов так называемого Возрождения. Но есть и другие причины. Современники Мольера и Расина, люди искренне религиозные, были бы неприятно поражены, встретив в театре, этом месте светских наслаждений, слишком прямое, слишком откровенное выражение своих самых священных чувств, самой глубокой, сокровенной части своего нравственного существа. Именно эта благоговейная религиозная стыдливость отсутствует у современных театральных мистиков.

Замечательно, что в Средние века, в эпоху пламенной народной веры так называемые «*moralités*» и «фарсы» осмеивали на площадях нравы монахов и клириков, но это никого не оскорбляло. Рядом, у ворот величественных соборов, перед целым народом разыгрываются мистерии в шестьдесят тысяч стихов! А в наши дни с уважением выводят священнические рясы на театральные подмостки «Gymnase» и «Пале-Рояля», между тем эти новейшие «мистерии» разыгрываются перед сотнею зрителей утонченных и развращенных. В сущности, такая поверхностная мода граничит с грубым кощунством.

«Вот почему я не думаю, — заключает критик, — что мистическое “движение”, свидетелями которого нам, по-видимому, суждено сделаться, может иметь какое-либо серьезное значение и будущность в театре или в других областях искусства». Оно только доказывает, что ум современного человека подобен археологическому музею или этой Villa Hadriana (вилле императора Адриана близ Тиволи), где умнейший из римских цезарей собрал кумиров всех богов, какие только когда-либо почитались людьми. С тех пор как в нас уменьшилась вера в единого Бога, мы начали поклоняться всем богам.

На обвинение театральных мистиков в благочестии без веры неоромантики могли бы возразить Леметру, что желаемая ими реформа отнюдь не ограничивается стремлением к возрождению католической религии и средневековых мистерий с библейскими сюжетами, как это, по-видимому, предполагается рецензентом на основании пьес М. Бушора и ему подобных. Новый мистицизм гораздо шире. Такие писатели, как Метерлинк с своими «Тремя драмами для марионеток», очень далеко стоят от осмеянного католического «благочестия без веры», да и вообще от всякого благочестия. Остроумный критик упустил из вида, что можно быть искренним, даже глубоким мистиком, не будучи католиком. Разве нет мистических элементов у нового язычника Гёте, творца второй части «Фауста», у древнего язычника Эсхила, творца «Прометея», у Шекспира, который создал тип Гамлета, тип величайшего, вечного мистика, стоящего вне всяких ограниченных верований и догматов.

III.

Метерлинк о будущности трагедии

Представителем нового мистицизма в театре, не имеющего ничего общего с возрождением католической религии во вкусе Поля Бурже, является Метерлинк.

Недавно автор «Принцессы Малейн» напечатал интересный этюд о «*Будущности трагедии*», который может служить символом его художественной веры. Статья написана в своеобразном мистическом духе, преднамеренно темным языком и скорее напоминает ли-

рическую поэму в прозе, чем критический этюд. Метерлинк жаждет ни более, ни менее, как возродить древнее языческое учение о непостижимых Роковых Силах, управляющих судьбою человека, учение, которое составляло пафос античных трагедий. По мнению Метерлинка, предмет драмы – не воля героя, как думает Брюнетьер, а воля Рока. Но современный фаталист делает преобразование в языческом учении о Необходимости и вместе с тем придает ему еще более мрачный, безнадежный оттенок. Силы Рока находятся не вне человека, не в окружающей его вселенной, как представляли себе Эсхил и Софокл, а *в нем самом*, в сокровеннейших тайниках его сердца. Итак, задача новой трагедии заключается в том, чтобы изобразить ужас и величие этого *внутреннего рока*, который каждый человек со дня рождения носит в сердце своем, себе на погибель. Шекспир и Расин находили главный источник людских страданий в страстях, Эсхил и Софокл – в судьбе. Но греки смотрели на судьбу как на внешнюю непостижимую силу, они не углублялись в ее сущность, не обращались к ней с вопросами. Трагедия будущего должна принести нечто совершенно иное, должна исследовать силы Рока, как средневековые астрологи исследовали таинственную волю звезд. Вообще во всей художественной теории бельгийского фаталиста есть астрологический оттенок – странный, искусственный, но не лишенный своеобразной таинственной прелести. Итак, особенность нового театра сводится, по мнению Метерлинка, главным образом к тому, что драма уже не останавливается на проявлении человеческих несчастий, а стремится проникнуть в самые источники всякого страдания, всякого зла, хотя бы они лежали за пределами земной действительности.

«Это есть новое познание, – говорит Метерлинк, – это и есть Судьба, на которую мы смотрим уже не *извне*, а как бы *изнутри*. Существуют сокровенные силы, которые царят в нас самих и в то же время, по-видимому, находятся в соглашении, в заговоре с внешними событиями. Все мы носим в душе *Врагов*. Они знают, чего хотят, куда ведут нас... Только что совершилось несчастье, исполнилось неотвратимое, – мы начинаем испытывать странное чувство облегчения, как будто в награду за то, что послушались вечного закона. Среди величайшей скорби утешительный таинственный голос хвалит наше послушание. После бури и смятения, после долгой борьбы наступает тишина в измученном сердце».

«Так Верховные Силы, – продолжает Метерлинк, – ожесточенно борются в душе человека, и мы иногда видим, – хотя и не обращаем на это внимания (потому что глаза наши открыты только на несущественное), – мы видим тень этих роковых битв, в которые воля наша не дерзает вмешиваться. Случается, когда я беседую с друзьями, что среди шумного разговора и смеха по лицу одного из нас вдруг что-то проносится, не принадлежащее здешнему миру. Сразу, без всякой причины все умолкает и смотрят друг на друга глазами духа. Потом

с тем большею силою поднимаются на поверхность смех и речи, которые исчезли, как испуганные лягушки большого озера. Но невидимое уже получило дань. Что-то в нашем сердце поняло, что какая-то битва кончается, какая-то звезда восходит или падает, что чья-то судьба совершилась».

И Метерлинк восклицает с отчаянием, достойным древнего фаталиста или восточного философа: «Какая нам польза думать о своем «я», на которое мы не можем иметь почти никакого влияния? *Звезду* нашу должны мы наблюдать! Она – счастливая или несчастная, бледная или лучезарная...».

«Но о *Звезде* опасно говорить, опасно даже думать. Потому что нередко это бывает предзнаменованием, что она скоро должна потухнуть... Наследственность, воля, судьба шумно громоздятся в нашем сознании, но повелевает нами только *тихая Звезда*».

Конечно, все это довольно неопределенно, и Метерлинк едва ли выяснил теорией внутреннего рока «будущность трагедии», как обещает заглавие статьи. Но приведенные выдержки интересны тем, что в них выражается в более сознательной философской форме смутное, поэтическое настроение, которое разлито в загадочных драмах Метерлинка. Это ключ к его символам. Вера в Звезду, чувство рока не внешнего, а внутреннего, чувство грозное и вместе с тем манящее, подобное бледному звездному сумраку, составляет неотъемлемое поэтическое открытие бельгийского мистика. Метерлинк первый попытался возобновить на современной сцене трагические эффекты грандиозных роковых настроений, которыми с таким неподражаемым искусством умели пользоваться греческие поэты.

Главное горе метерлинковских пьес заключается в том, что они гораздо больше действуют со страниц книги на читателя, чем с театральных подмостков – на зрителя. У неоромантиков является даже мысль, что актеры, воспитанные на старом репертуаре, не умеют исполнять новых идеалистических драм. Во Франции Бушор обратился к театру марионеток, художественно исполненных и роскошно одетых кукол, которые отлично выполняют роли символических лиц пьесы, с их медленными и резкими телодвижениями. Другие же критики смело утверждают, что ни куклы, ни профессиональные актеры, ни китайские тени вовсе не пригодны для нового мистического театра! Сами авторы, сами поэты неоромантической школы – вот кто сумеет передать и объяснить толпе художественным чтением со сцены прозу Метерлинка, воплотить эти сложные, смутные грезы, составляющие главный фон драматического действия, в высшей степени простого и наивного. Причем декорации должны быть тоже простые, нероскошные, тусклые, с таинственно полустертою окраскою, напоминающие сны ребенка, проникнутые наивным и глубоким символизмом, как произведения знаменитой английской школы живописи – «*префаэлитов*». Недаром сам

Метерлинк никогда не позволял играть своих пьес настоящим актерам, питая отвращение к их банальности, предпочитая некрасивым и непослушным людям красивые и послушные куклы. Но хотя новые мистерии и «пьесы для марионеток» не имеют желаемого успеха, по-видимому, эти попытки к обновлению театра вызваны истинною потребностью современной публики или, по крайней мере, современных драматургов.

IV.

Немецкая критика о сказочном театре

Замечательно, что не в одной Франции, а и в Германии совершенно самостоятельно, из другого источника возникло движение, направленное к идеалистическому преобразованию сцены. Судя по такому сильному и оригинальному таланту, как *Герхарт Гауптман*, это движение имеет и в Германии будущность. Любопытно проследить отношение немецких критиков, большею частью принадлежащих молодому поколению, к представителям неоромантизма в Бельгии и во Франции.

Недавно на страницах венского журнала «*Neue Revue*» Конрад Альберти напечатал критический этюд под заглавием «Стремление к сказке», разумея возвращение к сказочным приемам в драматическом искусстве. Альберти относится к неоромантической школе нетерпимо и едва ли справедливо, притом не без некоторой доли современного, модного в Германии шовинизма. По мнению критика, это движение, начавшееся во Франции, есть плод скорее нервного возбуждения, чем потребности духовного обновления. «Новые ощущения, потрясения нервной системы по возможности неожиданными эффектами, вот к чему там (то есть во Франции) стремятся какой бы то ни было ценой. Иногда из этого выходит нечто, не лишенное значения и красоты, иногда бессмыслица. “*Là-bas*” *Гюисманса* показывает, до какой степени “сатанинского” безумия можно себя довести. Наш век, с его жадною торопливостью, слишком многого ожидал от разума. Упустили из вида, что Золя хотел только заложить основание дома, еще не помышляя о крыше. “Знание – Труд!” – эти два слова стали лозунгом. Знание должно было сделаться всемогущим и посредством социализма достигнуть нового мирового счастья, посредством натурализма – новой мировой поэзии. Причем забыли, что ни Искусство, ни Общество не могут быть мгновенными созданиями, что они, скорее, похожи на сталактитовые наслоения, образующиеся в течение многих тысячелетий».

«Для французов, – продолжает Альберти с некоторым национальным высокомерием, – для французов искусство и политика – только

увлекательные игры, только средства для выражения темперамента. Французы не хотят понять, что все человеческое вечно остается несовершенным, но вместе с тем и вечно развивается. Как только они увидели, что наука не могла в двадцать пять лет разрешить социального вопроса, что натурализм не сумел обнажить глубочайших тайников нашего сердца, тотчас же отвернулись с пренебрежением от социализма, от естественных наук, от натурализма. Действия заменились чувствами: в политике – анархизм, в искусстве – неоромантика. В политике – фантастические мечтания о невозможной общине, в которой по уничтожении всех государственных и общественных уз люди живут – каждый своею отдельною жизнью – в мире и любви, сделавшись настоящими ангелами; в искусстве – не менее фантастические, драматизированные грезы о сказочных принцессах: под тенью дубовых лесов млеют они в объятиях своих возлюбленных и говорят таким языком, в котором звуки превращаются в краски, формы – в звуки».

Итак, возникновение неоромантизма и сказочного театра Метерлинка Альберти объясняет неизлечимым французским легкомыслием, привычкою бегать за первою попавшеюся модою, не стоящею, в сущности, никакого серьезного внимания.

Мы приведем собственные слова критика, проникнутые наивным шовинизмом, очень любопытным для характеристики современных литературных настроений в Германии. «Этот беднейший в поэтическом отношении из всех культурных народов (то есть Франция), – говорит Альберти, – не имеет никакого понятия о нибелунговых сокровищах мировой поэзии, ни о Шекспире, ни о Гёте. Грильпарцер и Раймунд для него неведомые имена!» По мнению Альберти, каждый германский университет мог бы с полным правом послать любого из своих первокурсников приват-доцентом по всеобщей истории литературы в Сорбонну! «Итак, еще понятно и простительно, что столь поверхностный *“литературно-невежественный”* (!) народ, как французы, увлекается неоромантизмом. Но как мы, мы, “бесконечно образованные немцы” (wir, übergebildeten Deutschen), могли увлечься этой парижскою модою, – вот чего нельзя ни понять, ни простить».

Можно только заметить критику, что никакая наивность национального самолюбия не оправдывает безвкусыя, с которым он на одну доску поставил Грильпарцера и Шекспира, Гёте и Раймунда.

С неменьшею строгостью отзывается о Метерлинке как о представителе неоромантического театра другой немецкий критик – *Карл Краус*. Он приводит с негодованием мнение молодого французского поэта Октава Мирбо: «Драмы Метерлинка стоят наравне, если не превосходят самое прекрасное, что есть у Шекспира».

«Все вообще французы, не исключая и Октава Мирбо, – восклицает Карл Краус, – столько же смыслят в Шекспире, сколько маленький “бельгийский Шекспир” (то есть Метерлинк) – в драматическом искусстве».

Отличительное свойство истинного драматического гения в том, продолжает Краус, что он умеет создавать людей. Шекспир – великий творец человеческих душ. Метерлинк довольствуется марионетками и не хочет создавать характеры людей, потому что *не может*. «Мне кажется, – заключает немецкий критик, – что и здесь бессилие возводится в положительное качество». Вместо сложного психологического действия нам предлагают упрощенные до последней возможности впечатления, отсюда бесконечная монотонность диалога, утомительные повторения одних и тех же слов, беспрестанные «О!» и «Ах!», символы примитивных состояний души, главным образом удивления и страха. И в доказательство Краус приводит следующий диалог из «Принцессы Малейн». Принцесса и кормилица выглядывают из слухового окна башни.

Малейн. Я вижу маяк!

Кормилица. Ты видишь маяк?

Малейн. Да, мне кажется, что это маяк.

Кормилица. Но, значит, ты должна видеть и город?

Малейн. Я не вижу города.

Кормилица. Ты не видишь города?

Малейн. Я не вижу города.

И так до бесконечности!

«Нет, мы вполне убеждены в том, – заключает Краус, – что подобные “символические фарсы” Метерлинка и его последователей представляют забавный спорт, которому можно предаваться, если чувствуешь к тому охоту, по воскресеньям в послеобеденное время, но который не имеет ровно никакого значения в литературе».

Гораздо более вдумчиво, серьезно и справедливо относится к Метерлинку *Теодор Вольф* в критическом очерке «*Сказочный театр*» («*Märchenspiel*»). По его мнению, несколько слов из «*À Rebours*» Гюисманса отлично выражают то, чем страдают французские неоромантики: «Природа сделала свое дело: она окончательно пресытила терпеливое внимание людей, утонченных отвратительным однообразием пейзажей, закатов и восходов». И вот эти дерзкие, но слабые, страстные, но большие мечтатели неутомимо ищут нового идеала, неожиданного, хотя бы противоземного, – только бы нового, «*очаровательно лживого*» («*quelque chose d'exquisement faux*»).

Метерлинк своим сборником стихотворений «*Serres chaudes*» («Теплицы») примыкает к болезненному течению, определенному Гюисмансом с такою цинической и вместе с тем простодушною откровенностью. Глубоко ошибаются те критики, которые, обманутые внешностью, считают его писателем простым и наивным. Все у него кажется простым, а на самом деле есть бесконечно сложный плод бесконечно сложной работы. Его мистицизм глубже и любопытнее, чем преднамеренное «сатанинское безумие» Гюисманса. Сказочный трепет ужаса и удивления – не модная игра для него, а удовлетворение

интимнейшей потребности темперамента. Гюисманс слишком часто притворяется, Метерлинк по-своему умеет быть безыскусственным. «Гюисманс нагромождает ужасы и редкости, Метерлинк видит белые, тихие души детей, витающие в полночь над сказочными садами». Его драмы состоят из трех элементов, разнородных, иногда как будто противоречивых и, однако, сливающихся – из жажды невероятного, искусственного, из мистицизма и, наконец, из стремления к ясным, наивным, почти детским настроениям. Из этих трех источников возникли «*La princesse Maleine*», «*Pelléas et Mélisande*», «*Les sept princesses*».

«Вот мир, – продолжает Теодор Вольф, – в котором обитают одни дети. У Метерлинка все люди, равно седовласые, как и золотокудрые, действуют, любят, смеются, плачут, как дети. Даже в их пороках есть что-то детское, в их страстях и желаниях – что-то младенчески-чистое».

«Они живут в стародавних сумрачных замках. Все здесь древнее, гнилое и шаткое. Всюду веет холодной сыростью. Внизу, под землею, темные таинственные погреба и подвалы. Солнечный свет никогда не проникает в эти мрачные покои, он едва озаряет сад, где развесистые, столетние дубы дают слишком густую тень. Во всех пьесах один и тот же мир, один и тот же час дня, между сумерками и ночью, и приблизительно одни и те же лица: старые короли, добрые и печальные, бледные, больные принцессы с босыми ножками, с развивающимися кудрями, верные принцы, умирающие от любви покорной и меланхоличной, властолюбивые королевы с зелеными страшными глазами. И все они – дети».

Общий колорит, освещение в метерлинковских драмах – преднамеренно тусклое и нежное, как в картинах наивных итальянских мастеров, потемневших от старости, как у английских прерафаэлитов. Т. Вольф очень верно замечает, что во всем существе бельгийского мистика есть много общего с школой прерафаэлитов, этой необыкновенно утонченной, болезненной и поэтической манерой живописи.

Как бы то ни было, приведенные отзывы, строгие и снисходительные, не касаются внутренней художественной сущности Метерлинка, останавливаются на внешних чертах его таланта. Сам поэт гораздо лучше определил эту сущность учением о Роковых Силах в этюде, уже упомянутом нами, – «О будущности трагедии». Вместе с тем здесь обнаруживается главный недостаток новейших театральных мистиков: произведения до такой степени загадочны, что сами авторы, не полагаясь на них, чувствуют потребность выступать на сцену из-за кулис, подробно объяснять публике и рецензентам, что именно они намерены выразить тем или другим символом. Вообще, когда поэт прибегает к введениям в свои драмы, к предисловиям, критическим заметкам о собственных пьесах, – это дурной знак. То, что не

объяснено живыми образами в зрительном зале, он уже, конечно, не объяснит никакими предисловиями, никакими подготовительными статьями в газетах.

V.

Мистерии Мориса Бушора

Должно заметить, что неоромантики слишком часто стараются убедить критиков, вместо того чтобы покорить зрителей.

Подобно Метерлинку, Морис Бушор дает публике художественное исповедание в объяснительном письме к критику Жюлю Леметру по поводу своей мистической драмы «*Елевзинские таинства*». У автора немалые претензии. Он желает символическими образами, заимствованными из древнегреческих мистерий, выразить весь мировой процесс развития, причем в довольно странном сочетании сближает мифологию с христианскими догматами, философию неоплатоников с современной научной теорией эволюции. Олимпийский Зевс постоянно превращается, достигая высших и высших форм нравственной жизни и увлекая за собою в бесконечном пути к совершенству все тени усопших, все бесчисленные души, заключенные в Аиде. Хорошо знакомый нам как неисправимый поклонник красивых женщин Эллады и ветреный муж ревнивой Геры, Зевс, очищенный и просветленный в конце XIX века в духе наивных спиритических книжек Аллан Кардек, представляет довольно безвкусное порождение неоромантической фантазии. Жюль Леметр, имея доброту отнести серьезно к философским стремлениям пьесы, заметил Морису Бушору, что всякое эволюционное объяснение вселенной (т. е. как ряда ступеней нравственного развития, причем каждая является средством для последующей) предполагает неустранимую долю несправедливости. В самом деле, почему же те, кто родились раньше, должны страдать и погибать для благополучия тех, кто родился позже, почему тени, сошедшие в Аид до преображения Зевса Олимпийского в светлейшую форму, должны изнывать и томиться во мраке смерти и рабства?

На это Морис Бушор с торжественной важностью, как истинный жрец-мистагог III века, посвящающий в таинства Цецеры, отвечает критику, что в мистерии «освобождение даруется равно всем душам, заслужившим его добродетелью, и ничто не заставляет думать, что тени, сошедшие в Аид ранее *“transformation de Zeus”**, не участвуют в благодати нового закона. Души, выходящие первыми из Аида, суть как бы прекрасные первые плоды (*“les prémisses charmantes”*), – говорит Иаххос, – будущей обильной жатвы. Я не мог на сцене пока-

* «Превращение Зевса» (фр.).

зять необъятную толпу, но несколько “хоретов” должны изображать множество освобожденных душ. Ежели и здесь есть некоторая несправедливость, то лишь в том, что души, ранее сошедшие в Аид, долгое время ожидают превращения Зевса – эволюции к высшей форме справедливости, так же, впрочем, как ведь и в христианском учении, где праведники старого закона долго томятся во тьме ада, ожидая Христа. Во всяком случае, это – *minimum* несправедливости. И даже этот *минимум*, как будто вытекающий из моей пьесы, не должен беспокоить читателя, так как он имеет основание предполагать, что эволюция Зевса и Закона есть нечто совершенно символическое... В моих “Елевзинских таинствах” я не допускаю никакого разрушения личности. Я никогда не примкну к чистому буддизму, потому что верю, что жизнь прекрасна сама по себе и божественна, когда она открывается нам в проявлении высших сил. Любовь-жалость, проповедуемая Сакья-Муни, кажется мне не средством для погашения всяких желаний, всякой деятельности, на которые буддисты смотрят как на источники человеческих страданий, напротив, любовь сама в себе кажется мне целью, истинною и божественною целью всех существ... То, в чем я никогда себе не изменю, – заключает Бушор, – есть самое главное, а именно – закон любви, закон, который требует, чтобы своего ближнего мы возлюбили, как самого себя».

Для подтверждения такой прописной морали не стоило прибегать к «Елевзинским таинствам», тревожить Зевса Олимпийского. Вообще надо заметить, что все эти рассуждения, несмотря на туманную мистическую внешность, довольно-таки поверхностны и банальны, что выступает еще яснее благодаря наивной и тщетной претензии на философское глубокомыслие.

VI.

Бобур и идеалистическая драма

Гораздо смелее и оригинальнее попытка Мориса Бобура (*Morice Beaubourg*) – символическая драма «*L'image*» («Образ»), которой он дебютировал в новом парижском театре *L'Œuvre* с большим успехом.

Подобно всем своим товарищам, и Бобур дает предисловие к пьесе, которое заключается следующими словами, полными гордой юношеской надежды: «Благодаря мне или другим, во всяком случае, театр идеалистический *будет!* (le théâtre idéaliste sera!)».

Морис Бобур до постановки драмы «*L'image*» был мало известен даже в литературных кружках. В книге «*Enquête sur l'évolution littéraire*» Жюль Юре среди 64 героев неоромантизма, у которых он в 1891 году счел нужным справиться о предстоящем низложении на-

туралистической школы, не упоминает об авторе «L'image». Но мы находим его имя в «интервью» Барреса и Гervье. Они могут служить хорошими свидетелями, так как не злоупотребляют товарищескою услужливостью, господствующею в литературных кружках.

«Морис Бобур, — замечает Баррес, — прекрасно начал своими «*Рассказами для убийц*», и друзья ожидают от него еще более *возвышенных странностей* («des bizarreries supérieures»)». Все это звучит несерьезно, походит на мистификацию и оригинальничанье; одно уже заглавие «Рассказы для убийц» напоминает дешевую бульварную рекламу. Но вообще читателя надо предупредить, что здесь мы вступаем в подозрительную область, в пределы если не настоящего, то преднамеренного безумия, которое любопытно тем, что увлекает иногда людей, не лишенных истинного таланта... Гervье считает Мориса Бобура последователем великого американского новеллиста Эдгара По, соединявшего самый дерзкий полет фантазии с холодным, утонченным психологическим анализом. Конечно, заглавие «*Рассказы для убийц*» — только мрачная шутка и не имеет никакого серьезного значения. В предисловии автор посвящает эти пять новелл «неизвестному лицу», умершему в сумасшедшем доме. В конце концов, это довольно школьнический прием для запугивания и вместе с тем привлечения простодушных читателей; пожалуй, можно и здесь видеть признак детской беспомощности и незрелости талантов, но ведь романтики начала XIX века, среди которых, несомненно, встречаются сильные люди, тоже любили эти невинные ужасы, эти никого не утрашающие жестокости, злоупотребляли кладбищами и привидениями. Только у романтиков конца XIX века все это не так уже зелено и молодо, здесь, напротив, чувствуется довольно зловещая примесь современной неврастении, капля опасного яда; во всяком случае, весьма трудно отличить, где кончается мистификация, где начинается болезнь.

Не особенно глубокая ирония новелл Мориса Бобура заключается в том, что убийство рассматривается, наперекор «*буржуазной*» нравственности, как естественное и вполне необходимое отправление всякого человеческого общества. Критик Баррес, человек с умом и образованием, поддерживая мистификацию рассказчика, написал к «страшным» новеллам изящное предисловие, где старается перещеголять его игрой в романтическую кровожадность и «*сатанизм*». «Что особенно мне нравится в этой первой книге Бобура, — говорит Баррес, автор *hôte libre*, — так это полнейшее презрение ко всему, что является для нас внешним миром. Обратите только внимание, как поэт смотрит на окружающее! Он постоянно пользуется против вселенной правом насмешки (*le droit de l'ironie*)».

Баррес преувеличил значение первой книги друга. В своих мрачных фантазиях Бобур уступает по юмору Эдгару По, по силе вообра-

жения – Гофману. Молодой писатель хорошо сделал, что не пошел дальше по этому пути, покинул иронию для откровенно лирических настроений, в которых он значительно сильнее. В 1893 году появился его новый сборник «Страстные новеллы» («*Nouvelles passionées*»); среди них особенно любопытна для характеристики поэта маленькая аллегорическая поэма в прозе под заглавием «*L'Eau verte et froide*» («Зеленая и холодная вода»). Здесь мы уже предчувствуем писателя, которому суждено дойти до необузданных крайностей неоромантизма.

Отважные пловцы хотят переплыть «холодные, зеленые воды», чтобы достигнуть Идеала. Посередине вод стеклянная огромная стена, и пловцы, сам поэт и его единомышленный друг, должны пробиться сквозь прозрачную страшную стену, сломать ее, чтобы увидеть цель. И вот с опасностью жизни проникают они через нее, разбивая стекло. Колючие осколки режут, впиваются в сердце и мозг, и скоро все их тело – одна живая язва, но они не жалеют ни крови, ни плоти, ни сердца, ни мозга, стремятся все дальше и дальше на своей таинственной лодке по холодной, зеленой воде. «Гордые, как боги, – заключает поэт, – мы не чувствовали мук, потому что достигли, наконец, страны, для которой были созданы. Нас повели, как триумфаторов. Музыка гремела неистово. Нам бросали цветы. Среди толпы коленопреклоненных и обоготворяющих нас людей, над которыми мы высились, – жалких людей, без мысли, без гордости, которые не отваживаются плыть по зеленой, холодной воде, шествовали мы, добывшие лавры нашею силою, триумфаторы, победоносные!»

Эта «зеленая, холодная вода» (поэт называет ее также «пустой») есть не что иное, как символ натуралистической школы, которую идеалисты должны победить. Но гораздо менее ясно, в чем именно состоит Идеализм, требующий таких кровавых жертв. Новая драма «*L'image*» также не разрешает этого вопроса, хотя поэт и в предисловии к ней, и в самой пьесе не скупится на теоретические рассуждения. В конце концов, все сводится к тому, что идеализм, как его понимает Бобур и, по всей вероятности, большая часть его единомышленников, есть резкое отрицание натурализма, а положительная сторона остается во мраке. Во всяком случае, как симптом литературных веяний драма любопытна, несмотря на огромные недостатки. Кроме того, «*L'image*» была принята литературною молодежью с таким восторгом, что на произведение это мы имеем право смотреть как на своего рода если не художественный, то психологический документ, объясняющий умственное настроение всех этих «людей завтрашнего дня», как сами они себя называют с гордостью.

В предисловии Морис Бобур, между прочим, говорит: «На основании моей драмы некоторые избранные умы причислили меня к *неоплатоникам*. Все равно – ирония или похвала – я с радостью

принимаю это имя. Впрочем, с меня было бы довольно и старого имени “идеалист”. Ибо что, собственно, я хотел создать? Идеалистическое произведение, т. е. такое (потому что следует выразиться точнее), весь жизненный смысл которого, вся увлекательность, все действие, вся страсть проистекали бы из картины *духовного кризиса*».

Судя по этому заявлению, можно подумать, что идеализм Бобура не что иное, как полное торжество психологического метода, утонченного анализа в духе несколько лет тому назад еще модного, теперь неудержимо стареющего и блекнувшего Поля Бурже. Но Бобур энергически протестует против тех, кто вздумал бы смешивать его с водянисто-сентиментальными последователями Октава Феллье и Жорж Санд, причем он, конечно, подразумевает таких «психологов», как Поль Бурже, Прево, Род и нескольких других своих товарищей, которые в погоне за дамским мимолетным успехом способны впадать в неокатолическое великосветское тартюфство. Бобур утверждает, что его идеализм не имеет ничего общего с напускным «романтизмом» этих господ, лезущих из кожи, чтобы попасть в так называемый высший свет, наряжающихся в католическую религию, как в безукоризненный смокинг для раута. С юношеским жаром и наивным высокомерием автор «L'image» восклицает: «Мой идеализм есть бесповоротное отрицание всего, что люди считают реальной действительностью, утверждение единственной правды – *Невидимого*. Невидимое в моей драме есть “Образ”, «L'image» – нечто вроде таинственных платоновских *идей* или тех вечно рождающих творческих призраков, которые живут в стране “*Матерей*” (см. II часть “Фауста” Гёте)». Но это выражение «Образ» («L'image») символическое, оно может относиться ко всему внешнему миру, в нем заключена, если хотите, целая философская система, продолжает Бобур. Между прочим, интересно, что он поклоняется Ибсену, которого многие считают беспощадным реалистом, поклоняется ему за то, что источник всех драматических кризисов и развязок у Ибсена есть не внешний мир, а внутренний – человеческая *совесть*.

Вообще в предисловии Бобура нет никаких более точных указаний на то, чем должна быть новая идеалистическая драма, пришествие которой возвещает он с уверенностью «боговдохновенного пророка».

Обратимся же к самой драме.

«L'image» делится на три акта. В первом жена молодого писателя Марселя Деменьера Жанна приходит к убеждению, что муж любит уже не ее самое, а только идеальный *Образ* ее, созданный им во время первой непорочной влюбленности. Образ, который он до сих пор сохранил в своем сердце. Второе действие кончается тем, что Жанна уходит из дома, после того как муж поссорился со всеми друзьями, раздраженный их грубостью, непониманием его мистического идеа-

ла, после того как осыпал и жену свою беспощадными упреками за то, что она на стороне друзей. В третьем акте Жанна, несмотря на всю эту «идеалистическую» жестокость, безгранично преданная мужу, возвращается и делает попытку примирения. Но когда, доведенная до отчаяния, зараженная атмосферой сумасшедшего идеализма, она высказывает мужу свою ревнивую ненависть к Образу, к собственному Образу, отнявшему у нее счастье и любовь, то Марселем овладевает припадок ярости: у него является безумнейшая мысль, что для полного торжества идеального вечного Образа Жанны, таинственной *Идеи*, ему следует уничтожить, стереть живой, несовершенный образ смертной женщины, любящей его простой человеческой любовью. И вот новый Отелло, мистическая ревность которого показалась бы простодушному шекспировскому мавру величайшей нелепостью, душит Дездемону, убивает Жанну для того, чтобы ее смертная природа, эта жалкая «несуществующая оболочка», не затемняла красоты вечного божественного Образа.

Такова в немногих словах сущность этой драмы.

Любопытно проследить некоторые из диалогов. Здесь мы встречаемся с бесконечными отступлениями в область философской и литературной критики.

В начале пьесы Жанна и Марсель разговаривают о драматическом произведении, которое начал молодой писатель, до того посвящавший себя исключительно роману. Жанна советует делать уступки вкусам публики, Марсель возражает ей с гордостью:

«Существует два романа, как и два театра: один, в котором публика заставляет автора служить своим мыслям и стремлениям, другой – в котором писатель, как истинный творец, подчиняет толпу... Я на стороне второго театра. Вот и все». «Чего же ты хочешь?» – спрашивает Жанна, и Марсель продолжает: «Дать что-нибудь *новое*, поразительно новое (*un rude nouveau*). Довольно с нас этих тысячелетних общих мест! Я хочу выразить жизнь, какою она мне является, единственную настоящую жизнь, которою живет самая глубокая внутренняя часть моего существа».

В характерах двух других действующих лиц, молоденькой парочки Жоржа и Антонины, друзей Марселя, идеалист Бобур обнаруживает сатирическую жилку своего дарования. Эти супруги смотрят на идеализм как на своего рода изящный, модный спорт артистического Парижа. Антонина хвастает, что освободилась от создателей внешнего романа, Доде, Золя, Гонкуров, что изучала Платона, Плотина и Гегеля. Но, в сущности, экскурсии в область философского идеализма для нее – то же, что прогулка в лодке или верхом. Жанне эта игра кажется довольно противной. У нее нечаянно вырывается слово сочувствия великому натуралисту Клавдию Ружье (т. е. Эмилю Золя), за что муж строго выговаривает ей: «Оставь бедного Ружье, он умеет

смотреть только на то, что внизу, а ты обращай свои взоры к высшему, ибо там – счастье».

Некоторая уступка театральной технике, требованиям вероятности заключается в том, что Бобур, пытаясь выяснить психологический или, вернее, невропатологический кризис героя, заставляет Марселя рассказывать случай с живописцем, влюбившимся в портрет своей жены и сошедшим с ума. В сущности, это болезненно извращенные видоизменения древнего, как само человечество, и неумирающего мифа о Пигмалионе и Галатее. Марселью такая любовь не кажется безумием. У мужа и жены возникает по этому поводу страстный спор, еще более обостряющий отношения. Наконец, Жанна, томимая странною, тоже весьма похожею на безумие ревностью к несуществующей Галатее, к собственному Образу, задает мужу прямой вопрос, кого же он любит – ее или Образ. Этот диалог, заключение первого акта, – самая красивая лирическая часть пьесы, написанная простой сильною прозою, которая, по свидетельству видевших пьесу, со сцены действует даже драматически. «Чтобы ты любил меня, – говорит Жанна, – я должна быть не тем, что я на самом деле, лгать, вечно играть роль, сделаться тою, которой, как я чувствую, требует твое воображение. А это мне с каждым днем труднее и труднее, потому что ты становишься все утонченнее, все искусственнее, ты уводишь *ту, другую*, в призрачные миры, куда я едва смею за вами следовать, в неземные пределы, где я уже почти не надеюсь встретиться с вами. Скоро ты начнешь сравнивать “Ее” и меня, небесную подругу и земную. Я говорю тебе, что “Она” сделается, наконец, для тебя всем и ты меня забудешь, как мертвую. Нет, нет, лучше же мне сейчас умереть, если я должна погибнуть. Я слишком горда, чтобы делить тебя с другою!.. О, Марсель, может быть, это покажется тебе безрассудным. Но во что бы то ни стало ты должен, ты должен мне ответить сейчас, кто для тебя дороже, она или я, кого ты больше любишь – мой Образ или меня?»

И она требует клятвы. Марсель не хочет и не может лгать, отказывается от клятвы.

Второй акт опять более чем на половину посвящен литературно-критическому диалогу. На сцену выступает сам прославленный вождь натурализма Ружье-Золя, и, надо отдать справедливость автору, он сумел выставить принципиального врага мистической молодежи с большим тактом и умом, без всякого шаржа и преувеличения. Ружье с увлекательным красноречием и силою в духе «Доктора Паскаля» проповедует как идеал всякого художника и ученого внимательное, любовное изучение жизни во всех ее проявлениях. «Средины нет, – говорит он. – Жизнь или смерть! Если не хочешь умирать, нужно, какую бы то ни было ценою, *любить жизнь*. А если предпочитаешь смерть, то, хорошенько подумав, выбирай к ней самый прямой и скорый путь!»

К великой радости Жанны, Ружье-Золя почти удается обратить Марселя на путь истины. Но мгновенное отрезвление, по-видимому, только последняя нерешительность перед тою бездною сумасшедшего идеализма, в которую он бросается очертя голову.

Молодой писатель нападает на благоразумного натуралиста с внезапным ожесточением, с тою болезненной страстью, которая составляет, очевидно, сущность его темперамента. Он издевается над людьми, подобно Ружье, душу свою отдающими внешнему материальному миру, жалкому призраку, издевается над журнализмом, презирающим философию, и над его родным братом, натурализмом, который никогда не смотрит вперед, а только назад или по сторонам, над этим уродливым фотографическим искусством, ремесленно подражающим действительности. Он доходит до такой ярости, что едва не выгоняет добродушного Ружье и вместе с тем высказывает Жанне такую ненависть, что и она вслед за изгнанным вождем натурализма принуждена удалиться из собственного дома.

Замечательно, что здесь представитель идеализма, Марсель, является настоящим безумцем, маниаком, тогда как натурализм в спокойных, разумных словах Золя-Ружье, – быть может, несколько узким, но несравненно более здоровым и человечным мирозерцанием.

Последний акт становится психологически правдоподобным только в том случае, если предположить, что муж, отуманенный грезами, и жена, запуганная мужем, оба окончательно потеряли рассудок. Они галлюцинируют, слышат, как *Образ* (L'image) идет по лестнице, открывает дверь и даже – предел безвкусицы! – снимает верхнюю одежду. Марсель выражается как настоящий неоплатоник, ученик Ямвлиха и Порфирия, называет призрак «Идеей, преобразующей существо Жанны», и отвратительным, хладнокровным безумием старается соединить эти два существа, воплотить Образ в его тусклое отражение, в живую, бедную Жанну. С этою целью он и убивает ее. Потом, обнимая мертвую, целует с бесконечною нежностью, бредит, что они снова вместе гуляют в лесу, как в те дни, когда были женихом и невестою. На этом падает занавес.

Автор не дает драме никакого заключения. Мы так и не узнаем его личного отношения к мыслям и действиям героя – оправдывает ли он безумного Марселя или осуждает дикую крайность идеализма, которая ведь, в конце концов, является только формой самого *необузданного эгоизма*?

«Идеалистическая» прямолинейность и непримиримость Мориса Бобура дали пиесе большой, неожиданный успех в театре «*Ceuvre*», где публика была та же самая неоромантическая, в достаточной мере изломанная и пресыщенная молодежь, из которой вышел и автор «Рассказов для убийц». Судьба драмы была бы, вероятно, иная перед обычною театральною публикою.

Как особенность мистицизма, исповедуемого Бобуром, надо отметить следующее свойство: он не прибегает к *религиозному* чувству, а идет по независимому пути. Несомненно, что реакция против натурализма у некоторых французских писателей последней формации, как, например, у Вогюэ, Бурже, отчасти Рода, приняла религиозный, даже прямо католический оттенок, что дало повод Жюлю Леметру обвинить неоромантиков в «*благочестии без веры*».

Морис Бобур является представителем иного течения, не имеющего ничего общего с неокатолическою реакцией, скорее философского, платоновского, чем христианского идеализма.

Исключая, несомненно, свежий и оригинальный талант Метерлинка, надо сознаться: все эти попытки неоромантического театра в высшей степени слабы и поверхностны. Здесь философская тенденция не более как модная и тщетная претензия. От «молодой» школы пахнет уже тленом, пахнет старостью. В самом деле, какая бессильная и, в сущности, банальная любовь к противоестественному, к извращенному! Это – бесконечные повторения Бодлера и Эдгара По в ослабленных снимках, сделавшиеся общими местами. Если остановиться на этих диких и вместе с тем робких попытках, то неоромантическому театру нельзя предсказать серьезной будущности.

VII.

О современной немецкой драме и Гауптмане

Мы видели, с каким напряженным вниманием следят немецкие критики за новою борьбою, вспыхнувшею в литературных кружках Парижа. В очень интересной статье о современной немецкой драме известный романист Фридрих Шпильгаген обвиняет новейшую критическую школу Германии в чрезмерной, раболепной приверженности к новым литературным течениям, приходящим извне, из Бельгии, Норвегии, России, Франции, в погоне за модными крайностями натурализма и неоромантизма, в забвении старых национальных преданий великого классического века Гёте и Шиллера. Чем же объяснить подобное явление? В Германии мы ведь имеем дело с культурою, еще сравнительно свежую и бодрю, не дошедшей, как во Франции, до крайних пределов болезненной утонченности, с культурой, страдающей, скорее, некоторой сангвинической грубостью, еще неопытным народным самомнением, поклонением физической силе, милитаризмом. Шпильгаген объясняет все это беспокойное литературное брожение, смутное и, по мнению почтенного романиста, злоеющее, чужеземными влияниями, неискренним модничанием, игрой в «мо-

дернизм», щегольством молодых писателей, желающих блеснуть перед публикой парижскими «hautes nouveautés»*.

Но если мы ближе присмотримся к новейшей немецкой драме, то увидим, что корни нарождающейся неоромантической школы, быть может, гораздо глубже, здоровее и крепче в Германии, чем во Франции и в Бельгии.

Талантливый, в настоящее время тридцатилетний автор социалистической трагедии «Ткачи» («*Die Weber*») и романтической мистерии «Ханнеле» Герхарт Гауптман, человек, вышедший из простого народа и еще не порвавший связи с ним, внук рабочего на ткацкой фабрике Силезии, с наследственным темпераментом, полным здоровья, силы и свежести, заставляющим его нередко впадать в натуралистическую грубость, едва ли подвергнется обвинению в избытке болезненных культурных влияний. И однако Герхарт Гауптман в своей последней пьесе более глубокий мистик, чем авторы «Елевзинских таинств» и неоплатоновской мистерии «*L'image*». Течение нового романтизма захватило поклонника воинствующей социал-демократии с такою силою, что можно и теперь уже предсказать безошибочно: он не выйдет из этого течения, не переродившись, не сбросив старой натуралистической кожи. А между тем Гауптман, подобно суровому потомку норвежских шкиперов Генрику Ибсену, не имеет ничего общего с чужеземными влияниями, с роскошной, сладострастной тиной великого города, согретой болезненным солнцем поздней культуры.

Гауптман родился в 1862 году в Обер-Зальцбрунне, в Силезии. Дед его был простым, бедным ткачом, отец – человеком обеспеченным, обладателем одного из хороших отелей в городе. Он постарался дать сыну Герхарту порядочное воспитание. Темперамент будущего поэта оказался неуживчивым, не переносящим школьной дисциплины и принуждения. Гауптман пробыл недолго в реальном училище, в Бреславле, и потом у своего дяди, где должен был изучать сельское хозяйство. В 1879 году по просьбе мальчика отец отдал его в бреславльскую академию художеств: Герхарт хотел посвятить себя скульптуре. Но оказался таким бездарным учеником, что его исключили. Опять начались скитания. Он побывал и в Йенском университете, где писал высокопарную классическую трагедию «Римляне и германцы», и замышлял роман из древнеафинской жизни – «Перикл». В 1883 г. хотел предпринять большое путешествие в Грецию, но доехал только до Неаполя, жил на Капри, увлекаясь грандиозным образом Тиберия, потом в Риме, где снова принимался за скульптуру. Двадцати двух лет женился и окончательно посвятил себя литературе. Его первую книгою была большая эпическая поэма, навеянная

* «высшая новизна» (фр.).

классицизмом, как и все прежние произведения, – «Жребий Прометидов». Она не имела успеха.

Молодого писателя привлекал театр. Он предчувствовал, что там его сила и будущность. И вот, четыре года спустя после издания «Прометидов», т. е. в 1889 году, он выступает с первой драмою под заглавием «*Перед солнечным восходом*» в Берлине, на сцене *Lessing-Tréâtre*.

Недавно даровитый немецкий критик Гранихштетен посвятил Гауптману подробный этюд, в котором указывает как на первоисточники его поэзии на романы Золя, на учение материалистов и зрелище социальной борьбы. Тем не менее Гауптман пришел к тому же, к чему роковым образом приходят все истинно современные писатели, к новому мистическому мирозерцанию.

Гранихштетен справедливо замечает, что старые клички – натурализм, «реализм» – совершенно неприменимы к таким своеобразным, новым людям сурового северного типа, как Ибсен и Гауптман. По крайней мере, их направление, даже в самых крайних, беспощадно реалистических попытках, не имеет ничего общего с бесстрастным, деловито-эмпирическим натурализмом Э. Золя.

Немецкий критик полагает, что источников новых литературных стремлений – два, и оба *отрицательные*. Первый – в самой литературе, а именно в устарелости, в невыносимой банальности отживших типов буржуазной драмы, исторического и общественного романа. Второй – жизненный, но тоже отрицательный источник – устарелость идей и принципов, завещанных Великой французской революцией, которые в виде научного позитивизма составляли доньше последнюю, единственную веру культурного человечества. С другой стороны, *положительных* основ для нового идеалистического творчества люди не успели еще найти.

«Мы стучимся, – продолжает критик, – с неутолимой любопытством в запертую дверь будущего, мы теряемся в поисках за руководящей идеей, которая подготовила бы нас к, быть может, грозным откровениям нового века, мы требуем определения нового мирозерцания, которое должно заменить наш устаревший доктринерский либерализм. У всех нас – ощущение *сумерек* перед наступлением неведомого дня. И в этих сумерках мы блуждаем, ищем, спотыкаемся, ощупываем, еще не имея никакой *положительной* цели. Это блуждание, это искание, это ощупывание и примеривание новейших идей, эта вечная затаенная мысль – не стукнет ли наконец задвижка, не распахнется ли запертая дверь в будущее – есть отличительный признак современной поэзии, которой, по-видимому, суждено приобретать с каждым днем все более серьезное значение».

«Именно в таком настроении, воспитанный на Ибсене и новейших материалистах, с такими жадными порывами к будущему, нетер-

пеливыми требованиями нового, во что бы то ни стало нового, выступил Герхарт Гауптман на арену литературной борьбы».

Драма «Перед солнечным восходом» основана, подобно многим произведениям учителя Гауптмана – Ибсена, на роковом трагическом значении закона наследственности. Социалист Лот, мечтающий об освобождении человечества посредством науки, отказывается от брака с любимой девушкой на том основании, что ее родители – порочные люди, алкоголики, а он, безгранично верящий современной науке, считает себя не в праве сознательно сделаться родоначальником больного поколения.

Специалисты по нервной патологии справедливо заметили автору, что в своих драмах, так же как Ибсен, он злоупотребляет учением о наследственности, преувеличивает возможные выводы из него. В самом деле, учение о наследственности далеко еще не настолько разработано и выяснено, чтобы иметь в глазах даже фанатического приверженца науки такую подавляющую нравственную силу, какая необходима для трагической развязки в любовном романе социалиста Лота с несчастной Еленой.

Гауптман в драме «Перед солнечным восходом», так же как и в последующих: «Одиноким человеке», «Празднике мира», «Ткачах» и, наконец, последней – «Ханнеле», – дает нам бесконечную галерею вырождающихся человеческих типов – развратников, алкоголиков, идиотов, помешанных. Все это написано мрачными, грубыми, иногда беспощадно сильными красками. Автор доходит до таких крайностей натурализма, которые и в чтении тягостны, а на театральных подмостках – невыносимы. Кровосмешение – один из любимейших мотивов Гауптмана. Юный автор классических трагедий «Римляне и германцы», «Тиберий» щеголяет циническою грубостью. Все, что есть у Золя самого резкого, превосходит та сцена Гауптмана, когда пьяный мужик Краузе в припадке зверской чувственности заигрывает с собственной дочерью.

А с другой стороны, в первой же пьесе, как будто предчувствуя свою будущую измену натурализму, Гауптман заставляет героя, социалиста Лота, в разговоре с Еленой (разговор, который, кстати сказать, представляет такую же литературно-критическую экскурсию, как и диалоги Марселя и Жанны в «*L'image*») протестовать против болезненных крайностей своих же собственных учителей. «Я чувствую жажду, – говорит Лот, – и требую от литературы чистого освежающего напитка. Я не болен. *А то, что мне предлагают Ибсен и Золя, есть лекарство*».

Нельзя сказать, чтобы сам Гауптман в первых драмах сделал попытку дать такой «чистый освежающий напиток» поэзии хотя бы, например, в изображении д-ра Фридриха Шольца, героя «*Friedenfest*» («Праздник мира»). Этот злополучный Шольц яв-

ляется чудовищным соединением всех душевных и нервных страданий, своего рода патологическою редкостью, живым каталогом современной психиатрии: он – алкоголик, паралитик, «параноик», неврастеник и имеет склонность к прогрессивному параличу мозга, к идиотизму.

Самая сильная пьеса Гауптмана – «Ткачи» («*Die Weber*»). Он назвал ее «пьесой из *сороковых годов*». Это заглавие с историческим оттенком – громоотвод для театральной цензуры. В драме нет героя. Главное действующее лицо – народ. Гранихштетен, преувеличивая значение любимого автора, называет пьесу гениальной, ставит ее наряду с «Эгмонтом» Гёте, с «Вильгельмом Теллем» Шиллера, утверждая, что силою народных сцен драма Гауптмана превосходит даже названные произведения.

Громоотвод долго не помогал, и театральная цензура до самого последнего времени не допускала пьесы Гауптмана, хотя в ней нет никакой партийной, узкой тенденции, никаких полемических намерений.

Сущность драмы – восстание и борьба ткачей в маленьком местечке Петервальдау, доведенных до последней крайности уменьшением заработной платы, с богатым бессердечным фабрикантом Дрейсигером. Перед нами – страшная картина бедности, болезни и голода, люди, подобные скелетам, мертвенно-спокойные и равнодушные ко всему или обезумевшие от ярости. Характеры выхвачены живьем из народа, очерчены резкими, сильными штрихами, с неподражаемым мастерством, иногда с мрачным ужасающим юмором. Сцена со стариком Баумертом, который велел зарезать любимую маленькую собачку, чтобы накормить домашних, и с величайшим спокойствием обсуждает свое отчаянное положение; сцена в деревенском кабачке Петервальдау, где веселится плотник, разбогатевший на гробах умирающих от голода рабочих, грозная и унылая песня ткачей, которая проносится над рассвирепевшей толпой и зажигает сердца, – все это расположено в такой искусной художественной последовательности нарастающих эффектов, что действует неотразимо.

Гауптман, не мудрствуя лукаво, с глубокою сердечною искренностью и теплотою передал здесь то, что в детстве сам слышал в родной Силезии от своего старого деда-ткача, испытывавшего на себе все ужасы бедности и голода. Немудрено, что краски живы. Пьеса написана не литературным языком, а народным диалектом, которым говорят рабочие. Заключительная катастрофа разрушения фабрики и дома Дрейсигера по трагическому ужасу и величию, в самом деле, напоминает лучшие сцены «Вильгельма Телля».

Недавно, 25 сентября, «*Die Weber*» в первый раз были даны в Берлине на сцене «*Deutsche Theater*» с неожиданным, огромным успехом.

«Ткачи» была последняя дань Гауптмана чистому натурализму.

Драма «Ханнеле», уже известная читателям «Вестника» (см. № 3, 1894 г., стр. 275–280), является резким поворотом к новейшему мистическому направлению. Пьеса особенно любопытна тем, что здесь можно проследить, как доведенный до невыносимых крайностей натурализм сам себя отрицает, сам себя умерщвляет, чтобы перейти в необузданную, фантастическую романтику.

Итак, мы видим, что Герхарт Гауптман, этот внук силезского ткача, совершенно иным путем пришел к тому же неизбежному перепутью, к тому же, по-видимому, роковому для современных писателей мистическому повороту, к которому приходят и утонченные, пресыщенные последователи Бодлера и Метерлинка, в грозовой удушливой атмосфере разлагающейся латинской культуры, и в свежем северном воздухе титанически-крепкий норвежец Ибсен, и в затишье *Ясной Поляны* великий писатель земли русской.

От такого явления, захватившего все европейские литературы, еще мало выяснившегося, но уже огромного, удивительного по разнообразию, жгучей, болезненной остроте и упорству характерных симптомов, нельзя, конечно, отделяться удобным для поверхностной критики, но, в сущности, ничего не решающим термином – «вырождение», «декадентство». Во всяком случае, будущее европейского искусства, быть может и культуры, зависит от этого еще темного, загадочного, иногда прямо зловещего, подобного грозной психической эпидемии, но, несомненно, могущественного движения.

Фридрих Шпильгаген в вышеупомянутом этюде о новых направлениях современной немецкой драмы замечает:

«Не одни змеи в известные промежутки времени сбрасывают старую кожу и облакаются в новую; то же самое происходит и с литературами всех народов. По прошествии известного периода, продолжительность которого не поддается определению, они начинают испытывать недовольство старою одеждой, как бы она ни казалась великолепной, и меняют ее на новую, быть может менее блистательную, но зато соответствующую всем вкусам и потребностям данного поколения. Это сходство идет еще далее: как пресмыкающееся, так и народ в критический момент перемены кожи чувствует себя тревожным, даже прямо – больным, и требуется высокая степень психофизиологической проницательности, чтобы решить, есть ли новая кожа причина болезни, или, наоборот, болезнь – причина новой кожи?»

Немецкий романист очень верно и метко определил глубокую зависимость так называемого «декадентства», болезненного смятения, иногда переходящего прямо в безумие, безотчетного беспокойства, всеобщего нервного кризиса, переживаемого нами, с одной сто-

роны, а с другой – нетерпеливых исканий нового идеала, с каждым днем все более жгучей, обостряющейся потребности новой жизни, еще смутных и уже страстных, дерзновенных порывов к неведомому будущему.

Но Шпильгаген делает крупную ошибку, считая виновником этого кризиса натурализм. Он не обращает внимания на то, что натурализм во вкусе Э. Золя есть уже нечто прошлое, если не пережитое, то переставшее быть знаменем молодых поколений. Даже говоря о сказочной мистерии Гауптмана, он не видит неоромантизма. Он думает, что все это буйное молодое брожение – только дело вкуса, дело моды, как будто стоит лишь вернуться к успокоительной старине, к очищающим классическим и национальным преданиям Шиллера и Гёте, чтобы преодолеть кризис, чужеземную болезнь натурализма и декадентства, занесенную из Франции.

Но болезнь глубже, чем думает Шпильгаген. Жизнь не хочет повторяться. Она лучше сама себя уничтожит. Змея не только меняет свою кожу, но и свою душу.

У новой поэзии должна быть и новая «змеиная мудрость».



НОВЕЙШАЯ ЛИРИКА

I.

Золя и Леконт де Лиль. Ненависть натуралистов и парнасцев к неоромантизму

Замечательно, что такие, по-видимому, противоположные литературные течения, как безукоризненно изящная, академическая лирика «*parnassiens*» («парнасцев», т. е. обитателей классических вершин чистой поэзии), с одной стороны, а с другой – натурализм с его уличною грубостью и цинизмом, имеют много общего, даже родственного, быть может, потому, что оба выходят из коренных свойств одной и той же эпохи.

Что может быть по внешности различнее, чем натуралист Золя и влюбленный в белизну эллинского мрамора, неподражаемый по художественному совершенству и законченности формы недавно умерший автор «*Poèmes Antiques*» Леконт де Лиль. А между тем это различие – внешнее. Как ни разнородны явления, философская сущность обоих писателей – общая.

Прежде всего, и тот и другой всеми произведениями выражают безграничную преданность современному точному знанию, бесстрастно, не зависящему от жизни, самодовлеющему как верховному, всепоглощающему принципу философии, искусства и жизни, преданность той «*научной науке*», по выражению Льва Толстого, которую исповедуют Огюст Конт и Спенсер, Литтре и Джон Стюарт Милль. Этой характерной особенностью натуралист и парнасец – оба принадлежат к середине, так сказать, к сердцу XIX века, гордому и суровому, к великому расцвету позитивизма в пятидесятых годах текущего столетия.

Вся разница в том, что романист Золя, следуя своему темпераменту, избрал путь *естественных наук*, «*натурализма*» в полном смысле этого слова и увлекся мало разработанной психофизиологической теорией наследственности. Между тем как эпический поэт и лирик Леконт де Лиль предпочел путь современной классической филологии, сравнительного языковедения, истории религиозных систем и мифологий. Но ведь, в сущности, эти безукоризненно изящные «*Poèmes*

Barbares» или «*Poèmes Tragiques*» – такие же точные исторические документы, основанные на глубоком объективном изучении первоисточников, всех подробностей быта, языка, религии, культуры чуждых веков и народов, как романы Золя – натуралистические документы XIX века. Или, по крайней мере, и те и другие имеют претензию быть ими. Если эта претензия у обоих художников и не всегда оправдывается, то, во всяком случае, они всегда желают быть объективными, научно бесстрастными зрителями мировых событий.

Художественное *бесстрастие* – вот вторая черта исторически обусловленного сходства натуралистов и «*parnassiens*». Бесстрастие, объективность творчества – вот их общее знамя, философская цель их поэтических вдохновений. И притом бесстрастие *научное*, позитивное, а отнюдь не метафизическое. Надо быть бесстрастным, чтобы знать, а не для того, чтобы наслаждаться высшею божественною свободою духа, как ее понимали Марк Аврелий и Спиноза. Быть бесстрастным художнику гораздо труднее, чем ученому. И натуралист, и парнасец часто изменяли себе, выдавали себя читателю. Чтобы замести следы своего «я», чтобы скрыть проявления субъективности, оба прибегают к внешним приемам; натуралист – к беспощадной, преднамеренной грубости, цинизму изображений, как бы исключающему всякую мысль о более теплом, человеческом отношении автора к описываемым предметам; парнасец – к холодному, безнадежному веянию буддийской нирваны, всепоглощающего спокойствия, того, что Бодлер называет «*la morne incuriosité*». Один груб до уличного цинизма, другой холоден и сух до страшной окаменелости индийских факиров для того, чтобы не выдать человеческого трепета своего сердца, чтобы не испортить неприкосновенного натуралистического или исторического документа. И оба не замечают, что их объективность граничит с мертвенностью, с добровольным фанатическим самоубийством души во имя научного бесстрастия.

Наконец, третье сходство натуралистов и парнасцев – их глубокое безверие, последовательное отрицание самой потребности веры, подлейший нигилизм по отношению ко всему «теологическому периоду человечества», как выражался Огюст Конт. Темперамент Золя более гибкий, впечатлительный и многосторонний. Вот почему в последнее время под влиянием болезненных, бурных веяний конца века его натурализм, по-видимому, колеблется. Он ищет новых путей в «Докторе Паскале» и «Лурде» – правда, с довольно неуклюжею и опрометчивою торопливостью, и нельзя сказать, чтобы с большим успехом. Патриарх натурализма не желает быть отсталым, он гонится за модою, за неоромантической молодежью, но угонится ли он за нею – это еще вопрос...

Леконт де Лиль гораздо строже, суше, последовательнее и прямолинейнее. Он остался верным себе до смерти. Он лучше сумел сохранить величавую позу бесстрастного верховного жреца поэзии на своих

парнасских вершинах, чем Золя в своей физиологической лаборатории. Леконт де Лиль как неумолимый исследователь природы делает безотраднейшие *исторические опыты* над душой народов, углубляется во все мировые культуры, во все великие верования только для того, чтобы показать их пустоту, их мимолетность и суетность, страшную бесполезность всех порывов человечества к Богу. Результат этих опытов – всепоглощающий нигилизм как плод высшего знания. Одно только остается после горького исследования и разрушения всех идеалов, всех культур – бесстрастная красота и бесстрастное знание. Это – буддийское утомление и равнодушие современной Европы, это – новая нирвана. Но если все в мире безнадежно и безотраднo, то человеку остается последнее утешение в том, чтобы, по крайней мере, спокойно и твердо знать, что все безнадежно и безотраднo.

Общность философских основ натуралистов и парнасцев доказывается, между прочим, и общностью их вражды к неоромантикам. Прежде всего, неоромантизм есть святотатственный, отчасти метафизический, отчасти даже мистический бунт новых поколений против самовластья точных знаний, против позитивизма, воцарившегося в Европе с пятидесятих годов XIX столетия, по-видимому, так прочно, бунт против «научной науки». Во-вторых, это – смелое вторжение *субъективности* в область творчества своеобразного, нарушение основного закона, исповедуемого натуралистами и парнасцами, закона «художественного бесстрастия». И, наконец, в-третьих, это – отречение от научного нигилизма, возврат к идеализму, к творческим, религиозным порывам человеческого духа, к неразрешенным и презренным позитивною наукою вопросам о Боге, о бессмертии, о бесконечности. Вот почему натуралисты и парнасцы, которые по внешним формам не имеют ничего общего, соединяются в страшной, как будто личной ненависти к неоромантикам, в нетерпимости старого поколения к дерзкой молодежи, отцов к непочтительным детям. Это борьба не только двух литературных школ (как, например, парнасцев и натуралистов), но и двух поколений, быть может, двух веков. Неоромантики еще слишком мало сделали, они больше говорят о том, что желали бы сделать. И все-таки с ними уже считаются, их ненавидят как настоящую силу, между тем как именно силы-то у них и нет...

II.

Сюлли-Прюдом о стихотворном искусстве и современной французской лирике

Недавно один из самых последовательных *«parnassiens»*, изящный французский поэт, академик Сюлли-Прюдом издал очень любопытную критическую книгу *«Reflexions sur l'Art des Vers»*.

Это – личность характерная, и биография его вполне соответствует его литературному темпераменту. Теперь ему 55 лет. Он любил только раз, в своей молодости, несчастною любовью. Поэт вырос вдали от жизни, среди книг, в тишине строгой, добродетельной семьи, воспитанный матерью, теткой и дядей, оставшимся в холостяках, не ведая женского соблазна, чистый и целомудренный до старости. С каждым годом усиливалось в нем отвращение к резким чувственным проявлениям жизни, к физической грубой стороне любви. Это современный затворник, книги служили ему вернее защитой от жизни, чем средневековым монахам толстые каменные стены и решетки монастырей. Его философическая Муза, как будто нарочно созданная для Французской академии, так и осталась бледной и девственно-чистой. Книги спасли его от заразы века, книги его и погубили.

Рассуждения Сюлли-Прюдома о стихотворном искусстве в одном отношении сулят больше, чем дают, а в другом – дают больше, чем обещают. Все, что он говорит о метрике стиха, не ново и притом относится исключительно к технической стороне французского стихосложения. Он предъявляет то же требование к поэтическому стилю, как Флобер и Мопассан к прозаическому; каждый предмет должен быть изображен с такой точки зрения, с которой до того еще никто на него не смотрел. Поэт избирает такое выражение своих чувств, которое отличается от всех других, несмотря на то что эти чувства у него общие с миллионами людей. Прюдом соглашается с мнением И. Тэна, что основные правила каждого поэта всецело вытекают из его темперамента. Он цитирует даже Гельмгольца (правда, довольно поверхностно), рассуждая о тонах гласных, но его замечания о цезуре, о *«enjambement»* – только повторения старого. По его убеждению, оригинальность поэта заключается в выборе сюжета. Следует избегать слов, предназначенных только для пополнения пробелов в числе стоп, не должно стирать различия между прозою и стихом, так как каждый из этих обоих родов подчинен особым музыкальным законам. Рядом с основными правилами метрической техники мы встречаем ценные заметки о символике речи, о различии стиля и синтаксиса, которое он сводит к различию индивидуума и народной массы.

Во всех подобных рассуждениях Сюлли-Прюдом является неизменным консерватором, охранителем академических традиций стиля и стиха; он питает отвращение ко всевозможным поэтическим новшествам и особенно восхваляет Ламартина за то, что этот писатель остался верным «классическим преданиям».

Вообще надо заметить, что как эстетик Сюлли-Прюдом не представляет ничего выдающегося. В художественных теориях отражается его спокойная, умеренная природа, боязливая и непредприимчивая, ненавидящая всякие излишества. Гораздо любопытнее другая часть книги, посвященная критическим замечкам о французских поэтах, товарищах и современниках Сюлли-Прюдома.

Как убежденный парнасец, он в лирике сочувствует торжественному и полнозвучному стилю. Главная прелесть поэзии для него не в страстной силе и новизне содержания, а в непобедимом музыкальном волшебстве формы. «Стих, – говорит автор, – должен быть *великолепной царственной мантией, ниспадающей пышными складками*».

Только те из французских лириков, которые достигли совершенства в этом искусстве «царственной» драпировки стиха, заслуживают снисхождения в глазах Сюлли-Прюдома. Преувеличенное, можно сказать, суеверное поклонение внешней красоте формы, не духу, даже не телу музыки, а только пышным складкам ее одежды – вот главная особенность «парнасцев». Дальше они не умели пойти. Это было некогда их силою, их молодостью, теперь это общее место, старость и, увы, может быть, в недалеком будущем – их смерть. Как бедно, как чуждо звучат эти академические речи устарелого «*parnassien*» о царственной драпировке стиха. В них чувствуется бессильное раздражение лавровенчанного, но отходящего поколения против буйного анархического натиска новых неведомых и непочтительных пришельцев. Кто они, кто эти странные необузданные молодые люди, преступающие все классические законы? Куда они идут? Чего они хотят? В самом деле, положение одиноких, книжных людей, как Сюлли-Прюдом, захваченных бурною волною новой жизни, трагическое. Они стараются убедить себя, что все по-старому, и чувствуют, что все изменилось, что жизнь, не спросясь, обошла их и никогда уже им не догнать ее.

Любимые учителя и товарищи Сюлли-Прюдома – Шатобриан, «писатель, обладающий *изумительной виртуозностью*», Банвиль, Андре Шенье и Виктор Гюго, «самый смелый из всех». Парнасец забывает или прощает, что и Гюго в свое время был революционером, возмущившимся против классических традиций.

Ко всему молодому поколению, к неоромантикам Сюлли-Прюдом при всяком удобном случае высказывает свою ненависть. В сущности, вся эта книга «об искусстве стихосложения» задумана как боевой вызов стариков, как манифест против нарушителей классических преданий, против таких новаторов, как Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо, Рене Жиль, Эдмон Гонкур, Морис Бушор и др., которые в своих журналах «*L'Ermitage*», «*Revue Blanche*», «*La Plume*» выступили с шумом и самоуверенным задором, иногда не без таланта.

Перед нами странная картина. С одной стороны – на склоне лет, удаленный от жизни, осторожный, безукоризненный академик Сюлли-Прюдом, каждый слишком грубый звук действительности оскорбляет его книжное мягкое сердце. Он с грустью смотрит, как идеалы «парнасцев» низвергаются молодым поколением, и вызывает тень В. Гюго, чтобы передать ему классическое знамя, которое выпадает из его собственных слишком слабых рук. А с другой стороны, враги С.-Прюдома – неоромантики – того же самого В. Гюго провозглаша-

ют своим вождем, своим учителем. Еще недавно один из них обратился к прославленному поэту Франции с таким страстным боевым кличем, прося о помощи и союзе: «Мне кажется, что если бы В. Гюго мог услышать нас, молодых писателей, то вот что он сказал бы нам: “Благодарю вас! Вы поняли, что я создавал все, что есть у меня великого, на позор этим «школьным учителям», которые называют меня учителем под предлогом оказать мне почесть, спорят из-за моих разбросанных членов. Благодарю вас за то, что вы оказываете мне не почесть, а любовь, и называете меня не учителем, а *«отцом»*. Благодарю вас и за то, что вы нарушаете все правила, преступаете все границы, желая быть свободным”» (Адольф Ретте).

Эти слова являются прямым ответом С.-Прюдому. Хотя последний и не называет никого по имени, книга его, однако, кишит злобными намеками. Не упоминая Золя, он говорит о писателях, которые сначала ставят себе известную программу и потом объявляют, что они все видят и чувствуют именно так, как того требуют их эстетические воззрения. Сюлли-Прюдом полагает, что можно иметь и другие руководящие начала, не заслуживая преследований и брани. Вместо того, чтобы обновить язык, современные писатели его только исказили. Они уничтожают один догмат, чтобы тотчас же провозгласить другой. Они не сохраняют никаких различий, до сих пор отделявших прозу от стиха, и у некоторых из них типографические обозначения заменяют отсутствующий размер стиха. Громкие напыщенные фразы и преувеличенные чувства вовсе не доказывают лирического таланта. Если бы эти неистовые Роланды поэзии захотели выразить простые жизненные вещи простыми словами, то их вдохновение сразу бы иссякло и обнаружилась бы их жалкая банальность.

Нападки Сюлли-Прюдома направлены и против того поколения поэтов, из которого вышли современные «декаденты» и «символисты». Ему ненавистен Бодлер и даже Альфред Мюссе. Он относится к обоим великим писателям с грубым непониманием, с непочтительным высокомерием, которое более свидетельствует о бессильном раздражении, чем о художественном вкусе и справедливости критика. Особенную антипатию, смешанную с суеверным ужасом, чувствует этот «книжный монах» к человеку, в самом деле опасному и таинственному, вышедшему из глубочайших недр, из сердца жизни, к автору «*Цветов зла*».

Книжным воспитанием С.-Прюдома и его жизнью или, лучше сказать, отсутствием жизни объясняется отвлечение его к Бодлеру и Мюссе, людям жизни и страсти. Такому человеку не следовало выступать на арену борьбы: он оказался беспомощным, скорее повредил, чем помог своему лагерю, обнажил слабую сторону «*parnassiens*», их книжную отвлеченность, презрительное отношение к современной действительности, торжественную жреческую позу, которая превращается с годами в мертвую окаменелость.

Поль Верлен и неоромантики

От Сюлли-Прюдома к *Полю Верлену* мы переходим как из классической библиотеки в живой солнечный сад, полный если и не благоуханием цветов, то, может быть, еще более сладким ароматом увядающих осенних листьев. И увядание ведь жизнь.

Знаменательно то обстоятельство, что Поль Верлен начал свою литературную деятельность в качестве «*parnassien*» сборником безукоризненно изящных, академических стихов «*Poèmes Saturniens*». Книга осталась почти не замеченной. Известность почти начинается с тех пор, как он отпал от школы парнасцев и пошел самостоятельной дорогой. Один из первых Верлен возмутился против безжизненной правильности своих учителей, против их суеверного поклонения академическим формам. Для новых темных демонических богов символизма, вызванных чарами Бодлера и Эдг. По, он отрекся от холодных мраморных кумиров Леконта де Лиля и Сюлли-Прюдома. Он имел дух громогласно причислить себя к «отверженным» толпою, к «*проклятым поэтам*» (*poètes maudits*), как он сам называет небольшую группу своих единомышленников.

Если измерять силу поэтического дара тою властью, которая позволяет лирику передавать другим свои чувства, то надо признать, что Верлен в высшей степени обладал этою способностью, является одним из лучших поэтов Франции. Берет ли он на мандолине два, три нежных аккорда, запекает ли он родную песню детства или с пламенной верою кидается на колени перед образом Матери Божией, — он покоряет нас, заставляет разделить на мгновение чувства «проклятого поэта».

«*De la musique encore et toujours!*» — таков его творческий лозунг. Власть поэзии для него такое же необъяснимое чудо, как власть музыки. «Твой стих, — говорит он, — да будет *окрыленную душою* предметов, которая устремляется к иной любви, к иному небу».

Вот в чем огромная разница этих двух поколений, столь близких по времени, столь отдаленных по духу. Парнасцы так же, как их братья, — натуралисты, стремились главным образом передать *внешнюю* прекрасную или точную форму вещей: это были живописцы и ваятели. Неоромантики желают выразить *внутреннюю*, таинственную сущность предметов, их мистическую, так сказать, музыкальную душу, вечный, творческий порыв жизни к неизведанному, неиспытанному, хотя бы болезненному и преступному, только бы *новому*, хотя бы и несуществующему, только бы прекрасному. Они заставляют расписывать в тумане резкие скульптурные формы, нарочно стирают краски, превращают их в слабые оттенки, они влюблены в звуки и в запахи.

Поль Верлен — человек, не обладающий ни тем огромным научным образованием, ни тем могуществом таланта, которые делают

Леконта де Лиля одним из величайших поэтов Франции. В природе этого нежного, задумчивого лирика, на котором всегда очень плохо держалась трагическая маска *poète maudit*, есть женственная мягкость, но и женственная слабость. Он отнюдь не выразитель, а только чуткий предвозвестник Нового Идеализма, один из бледных, чуть брезжущих лучей той зари, которую мы еще не имеем права назвать Возрождением. Главный недостаток Верлена – отсутствие умственной и нравственной *силы*, отсутствие философской глубины. Он ищет нового в старом, даже дряхлом, жизни – в могилах, возрождения – в католицизме. Подобно большинству своих собратий, он не был достаточно крепок и здоров, чтобы бороться с каплей того духовного яда, которым их заразило разложение латинской культуры. Стоило ли возмущаться против Французской академии, чтобы через несколько лет с покаянными слезами вернуться в католическую церковь? Что-то надорванное и расслабленное чувствуется в обращении некогда гордого отщепенца, поклонника Бодлера, «демонического» поэта в лоно средневекового мистицизма. Если неоромантики избегают *такой* путь, то, конечно, будущность – не за ними!

«Автор, – говорит Верлен о самом себе в предисловии к «*Sagesse*», – не всегда был тех же мыслей, как теперь. Долгое время предавался он грехам и заблуждениям века, и заслуженная кара обрушилась на главу его. Но Господь в своем милосердии обратил его на путь истины. Как блудный сын католической церкви, последний по заслугам, но исполненный добрых стремлений, распростирается он во прах перед алтарем и призывает Всемогущего». И далее: «В молодости своей автор обнародовал некоторые легкомысленные и скептические сочинения. Но он надеется, что чуткий слух благочестивого католика не будет оскорблен ни единым словом предлагаемой книги».

В посвящении поэт следующей символической картиной изображает посетивший его духовный переворот:

Тихий Всадник, Рок, встретился мне в лесу
И пронзил мое старое сердце копьем своим.
Сердце мое источило только каплю крови, упавшую на цветы,
И солнце ее высушило.
Тогда Всадник сошел с коня, и прикоснулся,
И пальцами своей железной перчатки впился в мою рану,
И под его холодной рукой родилось у меня *новое сердце*,
Молодое, доброе сердце!
Тогда Всадник умчался в лес и на прощание крикнул:
«Будь мудрым, сын мой!»

Новая мудрость поэта, в сущности, стара как мир: это победа над похотью, отречение от жизни, т. е. все, что повторялось человечеству в продолжение 5000 лет. Попытку Верлена обновить содержание поэзии можно считать неудачной.

Но у него есть простые вкрадчивые мелодии, нежные звуки, которые, не задевая ума, трогают сердце. От торжественных академических «alexandrins» парнасцев, стянутым цезурой, он перешел к лирической коротенькой песенке, напоминающей иногда старинные народные баллады Нормандии и Бретани. В его молитвах сквозь покаяние и смирение чувствуется беспредельное отчаяние современного человека. Эта странная музыка, сладкая и безнадежная, как будто убаюкивает сердце для вечного сна:

«Я – колыбель, которую качают над открытой могилой, – молчание, молчание!»

IV.

Ришпен, его «Эдемы» и литературное акробатство

Какова бы ни была цена обращению Поля Верлена в лоно католической церкви, оно, по крайней мере, искреннее, оно вызвано живыми муками живого сердца. Бездушной игрой, модничанием отзывается обращение другого поэта, ненавистного «парнасцам», пытающегося примкнуть к новому движению, но едва ли имеющего на это серьезное право – Жана Ришпена, автора «Blasphèmes» («Богохульства»), книги громкой и пустой.

В настоящее время Ришпену 45 лет. Это автор весьма плодотворный. Он издал пять больших сборников стихотворений, шесть томов маленьких рассказов и новелл, семь романов, четыре театральные пьесы в стихах, две прозаических.

Десять лет тому назад в предисловии к «Blasphèmes» Ришпен обещал своим читателям продолжение в следующем сборнике стихов, который должен был называться «Le paradis de l'athée» («Рай атеиста»). Эта книга недавно появилась под несколько измененным заглавием «Mes paradis» («Мои эдемы») и с значительно измененным содержанием.

Если Ришпен и не покался в грехах молодости, подобно Полю Верлену, то, во всяком случае, он на пути к тому, если вообще можно допустить, что этот человек, вполне лишенный серьезного нравственного содержания, может быть на каком бы то ни было духовном пути. С неоромантиками он не имел и до сих пор не имеет ничего общего. Скорее, по замечательной *внешней* власти над стихом, по искусству и силе, с которыми он проделывает иногда совершенно бессмысленно, но все-таки удивительные фокусы, он принадлежит к старой школе «парнасцев». Сущность его гораздо более академическая и банальная, чем можно бы подумать с первого взгляда.

В предисловии к «Mes paradis», предисловии, сделавшемся, по видимому, обязательным для каждого современного сборника фран-

цузских стихов, Ришпен объявляет своему другу Морису Бушору, что его «рай» еще нехристианский. Автор полагает, что в человеке не одно, а множество самостоятельных «Я», множество отдельных, иногда даже борющихся друг с другом сознаний и личностей. И у каждого из этих «Я» есть свое удовлетворение, свой рай. Множественность земных эдемов, нередко совершенно противоречивых, но общий смысл которых сводится к многообразному эпикурейскому наслаждению, – такова сущность книги.

Сборник распадается на три части: первая озаглавлена «Напутствия» («Viatiques»), вторая – «В водоворотах» («Dans les remous»), третья – «Золотые острова» («Les îles d'or»).

Итак, я вправе, читатель,
Иметь возвышенную и ясную
Добродетель гладиатора
На арене! –

объявляет Ришпен во втором стихотворении. Но он не исполняет этой программы. У него нет трагического мужества гладиаторов, а есть только изумительная ловкость и смелость фокусника. С гораздо большим правом, самодовольно указывая читателю на свою книгу, он восклицает:

Voila que fleurit	Вот расцветает
En corolles	Венчиками
De paroles!	Слов!
Voila que fleurit	Вот расцветает
Le parterre de l'esprit!	Цветник ума!

Цветы красноречия – вот чем не налюбуется поэт в собственной книге. Эта безобидная игра автора «Богохульств» *sur le retour** не имеет ничего общего с возвышенной и ясной добродетелью гладиатора на арене.

Игра становится все забавнее, фокусы все удивительнее. Поэт смело вводит нашу ладью в «Водовороты», тоже, в сущности, довольно безопасные и увеселительные, через которые нам необходимо проникнуть, чтобы увидеть обещанные «Золотые острова». Стихотворения написаны в красивой, строго выдержанной манере старинных французских баллад. И здесь игра в *антиномии*, в противоречия. В одной балладе поэт восхваляет чтение книг, в другой порицает. В одной изображает трогательными красками смиренную добродетель бедняка, в другой советует ему возмутиться против богатых. Пьяница имеет свою песенку, так же как и трезвый, целомудрие прославляется с такою же убедительностью, как и чувственность. 28 сти-

* на возврате (*фр.*).

хов одной баллады реабилитируют метафизику, 28 стихов другой отрицают и осмеивают ее как самообман. Поэт воспекает совершенство своей виртуозной техники, свою искусственность:

Тебя называют фокусником, виртуозом, акробатом,
Пусть! Не слушай. Учись своему искусству и совершенствуйся в нем.
Да будет для тебя твой тяжелый меч легким, как соломинка.

И тотчас же, не стесняясь, а, напротив, хвастая противоречием, он продолжает:

Но *будь простым*. Произведение должно быть великим и торжественным,
Не имеющим ничего общего с пестрою шумною ярмаркой,
Произведение должно возвышаться, как собор.

У читателя голова начинает кружиться от таких противоречий, от этих поэтических «водоворотов», и он теряет всякую надежду благополучно достигнуть «Золотых островов». Но должно его успокоить тем, что ведь все эти омуты, бездны и философские антиномии не серьезные, а игрушечные. Эти противоречия, из которых, по-видимому, и одного достаточно, чтобы погубить человека, не причиняют сердцу поэта ни малейшей боли, как зажженные свечи не причиняют боли фокуснику, глотающему их с приятною волшебною легкостью.

Как будто опасаясь, что противоречия будут недостаточно ясны, Ришпен заостряет их и с добродушною откровенностью выдает сущность своей природы в двух балладах «Медведи» и «Лира».

В одной он изображает свое священное призвание:

...Далеко от праздников черни,
Пожирай ты свое сердце, упивайся своим безумьем,
Целуй свою Музу с непорочными сосцами.
Как знамя, ты должен держать свою лиру!

В другой с гораздо большею искренностью он рисует самого себя как жалкого угодника черни:

...Прости, чистая лира!
Гремите, барабаны, трубы, оглушайте!
Муза – ярмарочная укротительница зверей.
Она должна водить медведя за нос.

В заключение этих «Водоворотов» поэт имеет право воскликнуть с гордой самоуверенностью: «Увы! во мне больше, чем два “я”! Во мне их десять, сто, тысячи, сотни тысяч!»

Ришпен – человек, несомненно, талантливый. В молодости он прошел через строжайшую умственную дисциплину (*École Normale*),

которая оставляла и на таких людях, как И. Тэн, свою неизгладимую печать. Но в жилах Ришпена течет буйная цыганская кровь, которую он очень гордится, называя себя мятежным, неукротимым и безбожным «туранцем» (turanién) в противоположность слабосильным, богобоязненным и малокровным «арийцам». Критики по поводу нечистивых по форме, но, в сущности довольно безобидных «*Blasphèmes*» уверяли, что Ришпен странствовал по ярмаркам, участвуя в труппе акробатов, и будто бы даже выступал на балаганных подмостках в роли силача – Геркулеса. Впоследствии, сделавшись другом Сары Бернар, он написал для нее пьесу «Нана Саиб» и появился на сцене театра «Port Saint-Martin» в главной роли. В настоящее время автор «Богохульств» остепенился, вернулся к жене, живет в уединении, в семейной тишине, воспитывает детей и пишет стихи о «Золотых островах».

Его эксцентричность ограничивается только невинным обычаем облекаться в ярко-красный халат вроде кардинальской мантии во время работы.

Он остается и в литературе удивительным фокусником, акробатом, трагическим актером бульварных театров, Геркулесом, обнажающим великолепные мускулы перед толпой. Никто серьезного значения не придавал его кощунствам и проклятиям. Он богохульствовал, чтобы проявить силу своих легких. В самых, по-видимому, отчаянных, трагических позах он лукавил, улыбка фокусника не сходила с лица его. Это в высшей степени характерная для современной парижской богемы помесь ярмарочного цыгана и «normalien»*, акробата и талантливое поэта, с неменьшим совершенством, чем «парнасцы», владеющего внешней формой – стихотворной речью. Ришпен недаром изучал Вергилия и Горация. Он пишет прекрасные латинские стихи, и в своих «Песнях уличных бродяг», несмотря на целый лексикон площадных ругательств и грубых гипербол, он остается «латинским» поэтом, щеголяющим полнозвучными рифмами и безукоризненной правильностью стиха. Гимнаст, заgrimированный древним титаном или сказочным диким туранцем, он до педантизма верен французскому академическому словарю, не переставит цезуры, не прибавит и не выпустит слога в симметрически построенных, изящных строфах.

В «Водоворотях» он отдал последнюю дань беспокойной цыганской крови, и отныне ладя поэта вступила в тихие, даже сонные воды «Золотых островов».

Он прославляет воспоминания детства, умеренную добродетель, безмятежные радости семейного очага, искусство, книги, науку и даже прелести хорошей кухни, все эти бесчисленные маленькие «эдемы» необходимы для удовлетворения столь же бесчисленных маленьких «я», заключенных в каждом человеке.

* учащийся педагогического училища (фр.).

Когда он изображает себя («Les passions»), каким он был в своей юности, шеголяя неистовыми гиперболами, которые трудно читать без улыбки, то и здесь мы уже чувствуем, что все это лирическое буйство безобидное и скоропреходящее, что под ним талант добродушный и умеренный буржуа. Поэт вызывает на поединок вулкан и желает «схватить его за огненную гриву» и сразиться с ним, чтобы увидеть –

...de nos deux fronts
Lequel sera le plus tôt chauve*.

Однако вулкан скоро потух, не причинив никому особенного вреда, и теперь «туранец» находит, что прежде всего необходимы три вещи, для того чтобы познать прелесть и цену жизни:

Faire un enfant, planter un arbre, écrire un livre**.

«Какое счастье, – размышляет он, – быть отцом и знать, что будешь когда-нибудь дедушкой, и в своих малолетках переживать первые, лучшие годы жизни!»

Ришпен, прославляя цветущую силу и здоровье своего сорокалетнего возраста, пускается в полезные, может быть, но довольно странные для поэзии, гигиенические подробности и советы: «Надо быть сильным, – говорит он, – а отнюдь не толстым» (я смягчаю в переводе).

Он воспевает гимнастику, купанье, бокс, холодный душ как необходимые, составные части «земного рая» и, наконец, la soupe grasse («жирный суп») – символ всех остальных радостей семейного «эдема». Подражая Рабле, он воспекает вино в стихах, не переводимых на русский язык:

...le vin frais, qui tombe en douche
Dans le trou, qu'on a sous le nez;
Le trou baille, il faut qu'on le bouche!***

Поль Верлен отрекся от увлечений молодости, чтобы пасть в прах перед алтарем католической церкви. Обращение автора «Песен уличных бродяг» было несколько иное. Он прекратил свои «Богохульства», чтобы переплыть через «Водовороты» и достигнуть «Золотых островов», т. е. успокоения на лоне буржуазной добродетели.

* какой из двух наших лбов облысеет раньше (*фр.*).

** родить ребенка, посадить дерево, написать книгу (*фр.*).

*** Прохладное вино, которое падает душем / В дыру, которая у людей под носом. / Дыра зевает, нужно, чтобы ее заткнули! (*фр.*).

Нельзя сказать, чтобы и это второе «обращение» отличалось особенною новизною. Еще со времен старика Горация, воспевавшего в прекрасных одах приятный вкус порея и дешевого салата, нам хорошо знакомо эпикурейское «*carpe diem*»*, и сделались довольно избитыми мудрые советы, подобные следующему:

Опьяняясь всегда ненасытно и безумно
Возникающей радостью, этим мгновенным Золотым островом, –
Ты будешь рассуждать о нем потом, при воспоминании, –
Но пока он пред тобой – радуйся, забудь все, опьяняясь!

Воспитанник «Нормальной школы», поклонник Вергилия и Горация победил-таки буйного «туранца» и вывел его на торную дорожку общих мест.

Ришпен с роскошью своей полнозвучной формы и скудостью нравственного содержания, с своими бессильными порывами к новому и школьническому цинизму, в самом деле, представляет печальное явление литературного упадка. Он вывел свою Музу на ярмарку, как «укротительницу зверей», облек ее в грубый и блестящий наряд. Наряд новый, душа его Музы – старая. Когда видишь, до какого нравственного ничтожества довело такого талантливое человека безграничное поклонение форме, унаследованное от «*parnassiens*», начинаешь оправдывать отвращение к старым путям, тревогу, безумные порывы и усилия неоромантиков выйти из заколдованного круга, открыть Новые земли, найти новый творческий идеал. В самом деле, не лучше ли погибнуть в поисках Неведомого, чем достигнуть тех Золотых островов, на которых успокоился Ришпен, или тех ледяных «парнаасских» вершин, на которых в жреческой позе окаменел Сюлли-Прюдом?

V.

Лирический спорт графа Монтескью – карикатура неоромантизма

Но для того и другого – и для жреческой позы «*parnassiens*», и для атлетических фокусов Ришпена – нужна, по крайней мере, внешняя власть над формой, внешняя сила. А для таких литературных забав, как недавно вышедшая книга графа *Роберта де Монтескью-Фезенска*, и силы никакой не нужно. О подобных пустяках и говорить бы не стоило, если бы некоторые критики не старались придать серьезного «социального» (!) значения этому высокомерному идиотизму великосветских «спортсменов».

* лови день (*лат.*).

Недавно в «Journal des Débats» напечатана обширная критическая статья по поводу двух стихотворных сборников этого Монтескью-Фезенсака. Несмотря на то, что эта статья выдержана в модном газетном тоне современного скептического «persiflage»*, то есть легкомысленной насмешки рецензента над всем – над самим собою, над литературою, над автором, над читателем и над тем, что он, рецензент, знает, но о чем не хочет говорить, и над тем, чего он не знает и о чем не желает говорить, несмотря на этот противный теперешний тон, в статье сквозит настроение любопытное с бытовой точки зрения.

Прежде всего, рецензент объявляет, как о большом успехе на модных скачках: «В настоящее время очень интересуются графом Монтескью. Ему удалось привлечь внимание Парижа, этого рассеянного Парижа, который так быстро отворачивается от вчерашних знаменитостей и так легко забывает свои недавние славы. Дело в том, что Монтескью предпринял интересную попытку, значение которой, не оцененное по достоинству, я постараюсь определить».

По мнению критика, значение поэтических опытов Монтескью состоит в том, что, будучи членом высшего аристократического круга Парижа, он не побрезговал профессией писателя, удостоил выставить свое громкое имя на обложках стихотворных сборников. По всей вероятности, русские читатели не поверят, что подобные вещи могут говориться серьезно, сто лет спустя после Французской революции. А между тем этот лакейский восторг критика – единственная, несомненно, серьезная часть всего этюда. С таким же подобоострастным восклицанием он сообщает нам, как в один достопамятный день движение (la circulation) на улице Saint-Lazare должно было прекратиться: масса элегантных экипажей и карет столпилась перед дверями той счастливой залы, где сам граф де Монтескью-Фезенсак читал лекцию – conférence о другой никому неведомой великосветской поэтессе m-me Desbordes-Valmore. Граф юродствовал перед модною парижскою чернью с неменьшим усердием, чем буйный «туранец» Ришпен. Граф через каждые десять слов с таинственным видом, подражая древним пифагорейцам, прикладывал палец к аристократическому лбу, произнося сакраментальные слова «*Mag сказал*», прикидываясь мистиком в духе Сара Жозефа Пеладана.

Великие черты эпохи иногда с удивительной отчетливостью отражаются в уродливых, забавных подробностях нравов. Байронизм был знаменем времени, печатью не только таких гигантов поэзии, как Пушкин, Мицкевич, Лермонтов, но и комических крошечных фатов, тоже спешивших облечься в модный чайльдгарольдовский плащ 20-х и 30-х годов. Таковы условия бедной человеческой природы! Глупость и бездарность отражают в своих громадных мут-

* зубоскальство (фр.).

ных зеркалах дух века, как талант и мудрость! И для наблюдателя эпохи иногда бывает любопытно и даже не бесполезно взглянуть на эти карикатурные отражения. У глупцов, даже у таких великосветских спортсменов, каким является знаменитый граф де Монте-скью-Фезенсак, есть одно драгоценное свойство – наивность, непосредственность, с которой они плывут туда, куда уносит их течение. Добросовестный наблюдатель жизни знает, что это вовсе не укор известному направлению, а, напротив, иногда признак его силы и неотразимости, если не только умные люди, но даже и глупцы не могут ему противостоять. Сильная буря увлекает и огромные корабли, и гнилые щепки. Посмотрим же на карикатуру неоромантизма, на то, чем, по словам критика «Journal des Débats», занимается весь модный Париж.

Граф Монтескью издал с необыкновенным типографским изяществом, на роскошной бумаге два больших сборника стихотворений: один под заглавием «*Летучие мыши*», другой под еще более таинственным – «*Le Chef des Odeurs Suaves*».

В предисловии к «Летучим мышам» автор говорит с удивительною ясностью, которая заставляет предвкушать аполитические прелести самой книги:

«Предлагаемый сборник есть сгущение ночной тайны (*une concentration du mystère nocturne*), на что намекает его уподобление Заимфу (священный покров карфагенской богини, см. «Саламбо»). Да примет же он (т. е. Сборник) таинственным образом поэтическое именование и описательную формулу Его (т. е. Заимфа)...».

Конец этой чудовищной и безграмотной фразы невозможно передать на русском языке.

Предисловие к «*Le Chef des Odeurs Suaves*» еще лучше:

«Вот он, в руке земного садовника, этот букет, представляющий разделенными на двенадцать различных веселых игр (*jeux floraux*) одиннадцать родов разнообразных растений, садовых или подводных, душистых или пылающих, любовных или погребальных, смешанных, как на полях старинных книг, с насекомыми и птицами, раковинами и рыбами, дамами и ангелами».

Очевидно, граф Монтескью считает особым высшим аристократическим спортом писать так, чтобы не было ни малейшей возможности понять его мистических периодов.

Любопытна *la table titulaire*, т. е. попросту оглавление книги. Здесь мы встречаем модные и многообещающие заглавия, как, например: «Оттенки», «Мрак», «Полутени», «Таинства Луны», «Лунатики», «*Eaux d'Artifice*»* (!), «Белая Месса», «Кандидаты», «Рыжие Луны», «*Altéra Alteria*»**, «Сизигии» и т. п.

* «Воды выдумки» (фр.).

** «Противоположное противоположного» (фр.).

Тот же любезный критик, который придает важное «социальное» (!) значение нелепым писаниям Монтескью, откровенно признается, что в них, собственно говоря, нет ни человеческих чувств, ни мыслей, ни образов. Граф считает себя даже выше правил французской грамматики. Попадаются такие стихи: «*La rose de Noël a l'air religieuse*»*.

А вот непере译имый образчик варварского, раздирающего уши волапука, который выдается за новейший поэтический стих:

Les bluets et cette chicorée
Sauvage et d'un bleu civilisé
Qu'a Wedgwood on dirait décorée
En Kaolin idéalisé,
En impondérable pétunsi, и т. д.

Эти пять строчек были бы сильным юридическим документом в руках людей, которые пожелали бы поместить графа де Монтескью в сумасшедший дом. Чтобы изобразить цветок далии, он употребляет не более, не менее, как 26 эпитетов, 26 прилагательных подряд! Вот эти бессмертные строфы:

Lavé, glacé, sablé, chiné,
Panaché, recouvert, ombré,
Onglé, rubanné, marginé,
Avivé, reflété, marbré.
Corné, bordé, frisé, pointé,
Eclairé, nuancé, carné,
Frisé, liseré, velouté,
Granité, strié, cocciné... etc. etc.

Целые стихотворения состоят из бессмысленного подбора одних имен собственных, которые соединяются только потому, что образуют «оригинальные и красивые созвучия». Целиком их приводить нет никакой возможности, но вот для образчика три строки:

Centrenthus, Areca, Tegestas, Muscaris,
Messenbrianthemum et Strutiopberis,
Arthurium, Rhaps, Arcas, et Limnanthe
Cocos... и т. д. и т. д. до бесконечности!

Мы здесь не только за тысячи верст от всякого человеческого смысла, но и от грамматики: ни подлежащих, ни сказуемых! Это совершенно бессмысленное «экзотическое» сочетание букв. Когда же

* у новогодней розы набожный вид (*фр.*).

есть какая-нибудь возможность понять его, то он оказывается человеком простосердечным и наивным. Так, например, в одном стихотворении он занимается вопросом, почему Наполеоны с нечетными номерами (Наполеон I и III) достигали престола, а с четными были отстраняемы от власти. Он дает читателям самые наивные советы, например:

Aimons les hortensias!
Будем любить гортензии!

В самом деле, почему бы нам и не любить гортензии?

Повторяю, о подобном вздоре смешно было бы и говорить, если бы критики серьезных изданий не посвящали Монтескью целых этюдов как своего рода знаменью времени, уверяя, что Париж занимается им, если бы они не пытались открыть в этой скучной бессмыслице даже какое-то «социальное» значение (*importance au point de vue sociale*). Упомянутый мною рецензент «*Journal des Débats*» почти серьезно говорит о Монтескью как об одном из последователей Ш. Бодлера, как о выразителе новейших стремлений в поэзии. И с легкой иронией, через которую сквозит, однако, дурно скрытая угодливость, критик заключает этюд следующими словами: «*M. de Montesquieu a élevé la littérature à la dignité d'un sport*» (Г. Монтескью придал литературе достоинство *спорта*). Если это и шутка, то, во всяком случае, шутка вполне современная, самого дурного вкуса. В самом деле, до какого легкомысленного бездушия, до какой скуки нужно дойти, чтобы посвящать целые критические обозрения подобным новейшим литературным спортсменам, как Монтескью, говорить даже о его «социальном» значении. Если это не любезная выдумка рецензента, что Париж может интересоваться таким вздором, то, по крайней мере, глупая мода (все бывает на свете, и нет пределов человеческой пошлости) заслуживает более откровенного презрения.

VI.

Слабосилие романтизма конца XIX века

Мы видели*, как театральные критики, защитники старых классических преданий французской литературы, — академик Фердинанд Брюнетьер и Жюль Леметр — почуяли мятежные новые веяния идеализма, разрушительного по отношению к отживающим традициям театра, как, с одной стороны, они стараются найти не-

* См. «Неоромантизм в драме». «Вестник». № 11. — *Примеч. авт.*

зыблемую эстетическую формулу драмы для объяснения «театрального кризиса», для борьбы с опасными неоромантическими новшествами, с другой – указывают на современный мистицизм как на некоторый признак литературного вырождения, как на модное тартюфство, «благочестие без веры». В то же время немецкие критики с напряженным вниманием следят за всеми попытками французских неоромантиков. Фридрих Шпильгаген обвиняет молодую школу Германии в погоне за чужеземными модами, в забвении великих народных традиций Шиллера и Гёте. Но мы также видели, что одною случайною поверхностною модою отнюдь нельзя объяснить неопределимого, хотя еще смутного поворота от натурализма к мистицизму: Ибсен в Норвегии, Поль Верлен во Франции, Гауптман в Германии, Метерлинк в Бельгии, от различнейших точек отправления, различнейшими путями, при темпераментах, не имеющих ничего общего, при условиях быта, иногда прямо противоположных, *стихийно и неудержимо* приходят к одному и тому же, т. е. к низвержению старых реалистических кумиров, к исканию новой красоты, нового идеалистического начала в искусстве. Одни пытаются найти утешение от чудовищной несправедливости современной жизни в сказочном бреде умирающего ребенка, подобно автору «Ханнеле», другие воскрешают, подобно Метерлинку, древний фатализм в обновленном виде, трагичнее, величавее учения Эсхила и Софокла о Роковых Силах, о божественной тайне Судьбы, управляющей миром, третьи, наконец, более слабые и женственные, подобно Верлену, возвращаются в опустевшие средневековые соборы, в таинственный сумрак, полный запахом ладана и отблеском разноцветных стекол, с отчаянием падают на пыльные холодные плиты перед алтарем и стараются, и не могут пробудить в своем сердце потухший огонь детской веры...

Мы видели, как даже менее сильные, менее искренние таланты и те захвачены глубоким течением века, хотя, оставаясь на поверхности, среди грязной пены, этой мутной разлагающейся накипи современного литературного Парижа, они пользуются мистицизмом, легкомысленным «благочестием без веры», как бульварною рекламою, или, напротив, сами, зараженные модным ядом, преувеличивают, обостряют идеализм, превращают его в тяжелую форму нервной болезни, в извращенность «декадентов», в настоящее литературное безумие, где почти невозможно отличить болезнь от мистификации. Таковы «Елевзинские таинства» Мориса Бушора, безвкусное смешение греческой мифологии с христианскою нравственностью, такова полубезумная мистерия с неоплатоновскими претензиями – «*L'image*» М. Бобура.

Мы видели и то, до какого мертвенного окаменения или до какой пошлости доходят талантливые люди, не участвующие в этом идеалистическом движении, упорно идущие по старым путям художе-

ственного материализма, безграничного поклонения форме, подобно парнасцу С.-Прюдому, замерзшему на своих классических вершинах, в книжном отвлеченном мире, или буйному «туранцу» Ришпену, нашедшему успокоение от всех вопросов века в «*жирном супе*», на Золотом острове буржуазной добродетели.

Все не мертвое, не пошлое, не академическое, все, что имеет будущность, уносится великим течением. Оно затягивает в свой могущественный водоворот и крупные, и меньшие таланты, и даже крошечные, никому не нужные, гнилые щепки – таких жалких, наивных и непосредственных глупцов, как литературный спортсмен граф Роберт де Монтескью-Фезенсак. Уже и в мутно-темном, громадном зеркале человеческой глупости отразились первые слабые лучи неясного неведомого утра.

Итак, мы видели неоромантизм во всевозможных, чрезвычайно разнообразных проявлениях, кроме одного, самого главного. Мы не видели того блестящего великого средоточья, который бы собрал в одном художественном фокусе все рассеянные лучи нового идеализма, мы не видели того *сильного* человека, того пророка, который заставил бы себя слушать, возвещая новых богов.

Вот чем отличается романтизм конца XIX века от такого же движения в начале столетия. Тогда были *сильные* люди, тогда были пророки, они возвещали миру неслыханное такими громовыми словами, что имеющие уши и хотели бы, но не могли их не услышать, тогда были титаны поэзии, как Байрон, Шиллер, Гёте, Мицкевич, Пушкин, сумевшие дать литературам не только новые романтические формы, но и новую бессмертную душу. Таких людей, таких маяков, указывающих человечеству путь к Возрождению, у неоромантиков нет или, может быть, должно сказать, еще нет. Это грустные, больные дети больного века. Их произведения не соответствуют их замыслам. Пока не явится истинный Провозвестник, Объединитель неоромантических стремлений, до тех пор они не перестанут быть загадочными и смутными, до тех пор нельзя будет решить с уверенностью, что это: муки рождения или муки смерти, конец старого или начало нового мира?

Неоромантики – средние или слабые таланты. А того, что проповедуется слабыми голосами, как бы оно ни было само по себе ново и справедливо, люди не умеют слушать.

Этим самоуверенным мечтателям, которым свойственно предаваться преувеличенным надеждам, не следует забывать, что в их рядах до сих пор не появлялось ни одного сильного вождя, а таков неизменный закон жизни: побеждают только сильные.



КРЕСТЬЯНИН ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

I.

Бальзак

Бальзак, как он сам говорит в предисловии, смотрел на свой роман «Крестьяне» (*Scènes de la vie de campagne. Les paysans*) как на одно из значительнейших своих произведений. По убеждениям и темпераменту автор всецело принадлежал старому режиму; будучи страстным ревнителем католической церкви и монархии, он не хотел и, пожалуй, не мог видеть в современном обществе ничего, кроме вырождения и пошлости. Идея прогресса для него не существовала. Но вместе с тем он был слишком крупным художником, чтобы безучастно пройти мимо общественных задач, поставленных перед ним самой жизнью; и действительно он относится к ним в большинстве случаев искренно и чутко, так что нередко художественные образы писателя оказываются в полном противоречии с теоретическими взглядами мыслителя.

В предисловии к роману «Крестьяне» автор категорически заявляет, что цель его – разоблачить в этом произведении заговор слабых против сильных, мужика против капиталиста. Мужик, по мнению Бальзака, главный и самый опасный враг существующего порядка. Благодаря своей ничтожности он выше всех законов. Он страшен тем, что никто его не видит и не знает. В темноте незаметно и неутомимо подтачивает он основы государства. Мужик рано или поздно поглотит буржуазию, подобно тому как это сословие поглотило некогда аристократию. Романист берет на себя задачу выяснить господствующему классу грозящую опасность. Цель произведения – донос. Впрочем, к счастью, цель эта остается недостигнутой. В конце концов крестьянин, несмотря на добросовестные усилия автора сделать из него изверга, неотразимо привлекает к себе симпатии не только читателя, но, кажется, и самого романиста.

Борьба между мужиком и крупным землевладельцем – вот главное содержание книги. В конце прошлого столетия замок Эг принадлежал знаменитой актрисе и куртизанке m-elle Лагерр. Крестьяне, пользуясь небрежностью управляющего, мало-помалу приучились

к различным вольностям вроде потрав, порубок леса, браконьерства. Легкомысленное, но добродушное существо, истинная представительница веселой будуарной философии XVIII века m-elle Лагерр на все злоупотребления смотрела сквозь пальцы не столько из-за какого-нибудь гуманного чувства, как просто по небрежности и в силу популярного в то время принципа: пусть все пользуются жизнью – даже крестьянин. Революция еще более закрепила этот взгляд на нарушение помещичьей собственности как на законное неотъемлемое право мужаика.

Но вот после смерти Лагерр в замок является представитель нового, девятнадцатого века – капиталист, отставной генерал Монкорне, сын обойщика, разбогатевший во время службы в Померании, отважный солдат, но очень недалекий человек. Душа-карлик в теле гиганта, по выражению Бальзака. Генерал, привыкший действовать решительно, объявляет округе свое намерение преследовать по всей строгости законов браконьерство, кормившее добрую половину населения. Среди крестьян распространяется глухое недовольство. Кабак Тонзара, расположенный против самых ворот замка, становится центром волнения, служит чем-то вроде революционного клуба, в котором происходят собрания заговорщиков. Притон этот обязан замку своим процветанием. На средства, полученные от помещика, крестьянин Тонзар построил кабак. Жена его, умная и разбитная баба, пользуясь согласием мужа, извлекала многочисленные выгоды из связей с барскими егерями и лакеями. Семья Тонзар – образчик крайнего нравственного разложения – живет почти исключительно браконьерством и воровством.

В крестьянской среде, говорит Бальзак, начиная с 1789 г., распространился грубый материализм. Впрочем, по мнению автора, высокий уровень нравственности возможен, вообще, только в богатстве и роскоши. Честный человек среди крестьян – исключение. Грубый физический труд, изнуряя тело, лишает мысль ее благородного, очищающего влияния. Исходя из этого представления о неизбежной безнравственности, тяготеющей над земледельческим классом, автор с очевидной тенденциозностью приписывает своим крестьянам такое изобилие пороков, низости и разврата, что робкий читатель может испугаться, если только он сразу не поймет, что все это делается именно с тою целью, чтобы его запугать. Вот один из бесчисленных примеров: автор дает понять намеком, что братья и сестры злополучного семейства Тонзар живут в противоестественной связи, что на эти отношения, известные родителям, никто не обращает ни малейшего внимания, как на явление вполне обычное (стр. 51); но в дальнейшем развитии романа ни разу больше не упоминается эта подробность, бесцельная для плана всего произведения. Спрашивается, к чему могла послужить романисту отвратительная и вскоре им же забытая черта, как не для намеренного запугивания читателя.

Мы не видим в романе настоящего землевладельца-крестьянина: перед нами проходят уродливой вереницей типы безземельного деревенского пролетариата, поставленного в самые исключительные условия. Если действительно несколько деревень сплошь населены полупьяными оборванцами и негодяями, изображенными Бальзаком с таким беспощадным натурализмом, кто же несет на своих плечах тяжесть громадного земледельческого труда, как население не умирает с голода? Неужели оно живет исключительно браконьерством в помещичьих лесах? Здесь невольно чувствуется какой-то пробел. Мы не видим нормальных, незыблемых и веками освященных условий крестьянского труда, составляющих зерно деревенской жизни. Мужики Бальзака напоминают какую-то фантастическую шайку старомодных итальянских бандитов. Разбойники могут существовать в данной стране сотнями, тысячами как явление более или менее частное, но когда нас хотят уверить, что тридцать миллионов коренного населения состоит из праздношатающихся и пьяниц, мы вправе усомниться. Не эти ли самые праздношатающиеся и пьяницы настолько трудолюбивы и самоотверженны, что умеют доставлять французскому правительству несколько миллиардов годового бюджета? Итак, мы должны иметь в виду, что типы деревенского пролетариата, выведенные Бальзаком, страдают некоторою исключительностью, что среди них недостает среднего типа обыкновенного крестьянина-труженика. Наибольшей законченностью и художественной отделкой выделяется характер Фуршона, родоначальника и главы семейства Тонзар. Его цинизм, шутовство, лень и пьянство искупаются таким своеобразным, живым умом с чисто народной, юмористической складкой, что он невольно привлекает к себе симпатии читателя. С тонкой грацией написана та сцена, где Фуршон обманывает одного из остроумнейших французских журналистов Эм. Блонде. Старик заставляет его увлечься охотой за воображаемой выдрой, выманивает деньги, притворяется идиотом и в самых льстивых фразах осмеивает барина, как настоящий сатирик.

Рельефно рисуются характер и убеждения Фуршона в той сцене, где он во время обеда, в присутствии генерала Монкорне, жены его — графини, аббата и журналиста, ораторствует, конечно, не с целью произвести какое-либо серьезное впечатление — для этого он слишком умен, — а с самым практическим намерением позабавить господ, чтобы выманить у них несколько грошей на водку. «Да, нечего сказать, славно мы живем; ходим, в чем Бог родил, спим на голой земле, росой умываемся... Воздух да солнце — вот все, что нам осталось...» (стр. 82).

— Но Господь благословляет честный труд, — пробует возразить аббат, — если бы вы трудились, то жили бы не хуже других.

Тогда Фуршон приводит пример семидесятилетнего винодела Низерона: «Шестьдесят лет он долбил землю, вставал с петухами, трудился как вол, закалил тело и душу. А между тем он такой же ни-

щий, как я. Этот праведник награжден за добрые дела той же самой каторжной жизнью, которой я казнюсь за свои пороки... Низерон и водки-то во всю жизнь ни разу не попробовал – святой человек, а какой ему от этого прок? По крайней мере, я на своем веку повеселился вволю... (je me suis rigolé, comme une joyeuse créature du diable). И вот мы теперь оба старики, у нас обоих седые волосы и ни гроша в кармане, ни корки на столе. Не говорите вы нам, господин, про честную работу. Что мужик ни делай, бейся он как рыба об лед, все-таки схоронят его, как скотину, уйдет он ни с чем, как пришел, а вы, господа, и без работы будете сыты да богаты».

Журналист возражает в свою очередь: по мнению его, теперешнее положение крестьян не оставляет желать ничего лучшего: каждый свободен, не то что в старину, до революции. Закон предоставляет мужику приобретать землю, обогащаться, заниматься промыслами. Чего же больше?

– Этикетки переменились, – отвечает Фуршон с горькой улыбкой, – а вино – старое. Сегодняшний день – младший брат вчерашнего. Так-то, господин... Напишите-ка об этом в ваших газетах. Разве мы свободны? Как были, так и остались крепостными, по-прежнему мы барские: барин-то наш работа да нужда. Помещик ли, подати ли – нам от этого ни тепло, ни холодно, а знаем мы только одно, что высасывают из нас кровь не меньше прежнего.

– Но вы можете избрать себе какую-нибудь другую профессию.

– Избрать профессию?.. Да куда же, позвольте спросить, я пойду? Чтобы перейти границу департамента, нужен паспорт, стоит он 40 су. Вот уже лет сорок, как я не помню, чтобы в моем кармане было сразу столько денег. А того, что есть, не хватит и на шесть дней пути. Тут и вся наша свобода. Сиди и долби землю, пока не издохнешь. Что тут говорить! Оставьте вы нас в покое, больше ни о чем не просим. А не то, смотрите, будет плохо! Посажаете вы всех нас по тюрьмам, придется столько народу кормить, что казна разорится. В тюрьмах-то ваших, пожалуй, лучше живется, чем у нас в деревнях... Вы – богачи, мы – нищие, нам с вами дружбы водить не приходится. Как были, так и останемся врагами.

Старик откровенно признается, что в те времена, когда поместье принадлежало девице Лагерр, крестьянам жилось гораздо свободнее и легче. Актриса, по крайней мере, не скряжничала, не привлекала к суду за потравы, как это делает генерал Монкорне, представитель нового капиталистического века.

– Смотрите, господин, – обращается он к изумленному генералу, – смотрите, будет плохо... Народ ропщет, вы можете дорого заплатить за то, что не даете нам жить, как мы жили при г-же Лагерр.

Глубокое волнение овладевает стариком; он больше не шутит, и весь, как поэт, отдается своему чувству. Что бы романист ни гово-

рил нам о порочности Фуршона, мы не можем вполне ему доверять, потому что художественные образы противоречат рассудочной тенденции автора. На подобный прорыв, на такое хотя бы временное увлечение не способны натуры глубоко безнравственные.

– Проклятие бедных растет, – говорит Фуршон, – растет оно шире и выше, чем самое большое из деревьев вашего парка, генерал, а из дерева делается позорный столб и виселица. Никто никогда не говорил вам правды, – теперь, по крайней мере, вы услышали ее хоть раз в жизни!

Но проповедник снова превращается в полупьяного шута, кривляющегося для послеобеденного развлечения буржуа. Фуршон протягивает руку господам: «На водочку!» И все рады такому счастливому обороту дела. «Я дам вам сто су, только, ради Бога, уходите!» – восклицает г-жа Монкорне. Аристократические нервы ее неприятно потрясены: «Столовую заражал сильный мужицкий запах, так что графине пришлось бы удалиться, если бы Фуршон остался долее в комнате».

Другие крестьянские типы в романе очерчены слегка, в профиль, хотя и в них очень ярко выступают влияния, чуждые земледельческому труду и деревенской жизни: все это не настоящие крестьяне, живущие землею, а либо старопомещичья барская челядь, либо городской пролетариат новейшей формации. Так, например, Катерина Тонзар, внучка Фуршона, рожденная и воспитанная в атмосфере деревенского кабака, в сущности, ничем, кроме громадной физической силы и чисто крестьянского здоровья, не отличается от какой-нибудь парижской поденщицы, промышляющей наполовину честным трудом, наполовину развратом. Бальзак с целью запугать читателя заставляет совершать Катерину невероятные поступки, уменьшающие правдоподобие самого типа. В одной сцене она помогает своему брату, развратному негодяю, в попытке изнасилования пятнадцатилетней девочки, причем автор оставляет читателя в полнейшем неведении относительно мотивов, побудивших Катерину к такому гнусному и совершенно бесполезному для нее злодейству; несомненно одно – делает она это не из-за выгоды и не по глупости, так как отлично сознает ответственность. Ничем не мотивированное злодеяние понадобилось автору для посторонних целей, не имеющих ничего общего с правдивым воспроизведением действительности. От других типов романа, благодаря слишком сгущенным, мрачным краскам, веет также чем-то фантастическим. Годенэ, скупой без золота, с надеждой на богатство, превратившейся в манию, тип весьма часто встречающийся, по наблюдениям Бальзака, среди французских крестьян. Курткюисс, карьерист-неудачник и фантазер, жестоко наказанный действительностью за мечты, пожертвовавший личным счастьем и семьей за мираж буржуазной обеспеченности, человек, «*одержимый демоном собственности*», похожий на несчастного, изнуренного страшной хронической болезнью. Ларош – работник, «проникнутый глухой,

холодной ненавистью»; благодаря дурному поведению он нигде не может долго ужиться; он ненавидит работу, но должен выпрашивать ее, чтобы не умереть с голода; он все делает молча, с мрачным, угрожающим видом. У него нет ни клочка земли. Он томится завистью ко всем, кто чем-нибудь владеет. Ларош – тип деревенского террориста, жаждущего разрушения во что бы то ни стало, разрушения, хотя бы и бессмысленного, бесцельного.

Бонебо, отставной кавалерист, удаленный со службы за распутство, едва ли не самый отвратительный портрет в галерее бальзаковских крестьян. Деревенский Дон Жуан, предмет страстного обожания всех красавиц округи, он пьянствует на подачки своих многочисленных обожательниц. Завидное положение буфетчика или содержателя увеселительного заведения – вот заветная мечта бывшего кавалериста. В ожидании карьеры он проводит дни и ночи в кафе, биллиарде и самых грязных притонах разврата. Автор без всякой оговорки помещает этого изверга среди деревенских типов, между тем как в нем нет решительно ничего крестьянского. Он утратил даже чувство солидарности с простым народом. Когда Фуршон сообщает в кабаке известие, что по первому приказанию Монкорне двинут войска на мужиков, все этому верят. Бонебо с обычным хвастовством рассказывает случай из военной практики: «В бытность мою в Тулузе произошел бунт, войска двинулись на мужиков, началась резня. Смешно было видеть, как солдаты рубят безоружный народ. Конечно, сейчас же его усмирили. Десять человек сослали на каторгу, других рассажали по острогам. Что вы там ни говорите, а солдат всегда останется солдатом. По приказу начальства он имеет полное право рубить мужика!» Слова эти достаточно характеризуют отношение Бонебо к деревенской среде.

Бальзак инстинктивно чувствовал, что уродливая коллекция его крестьянских типов не совсем правдоподобна; он собрал в одной части картины слишком много густых черных теней, чтобы общее впечатление – даже для его предубежденного глаза – не утратило реальности и жизненной правды. Втайне он сознает, что есть в деревне нечто светлое и хорошее, чего он не сумел или не хотел изобразить. В этом смысле интересна попытка писателя-реакционера отыскать в ненавистной ему деревенской среде высоко нравственный, почти героический характер. Революционер и республиканец в античном вкусе, семидесятилетний винодел Низерон «тверд, как железо, чист, как золото», по выражению Бальзака. Он верил в республику Жан-Жака Руссо, в братство народов, в обмен возвышенных чувств, в неподкупный суд и приговор большинства. В настоящее время он всеми забыт и покинут, люди, сумевшие нажиться во время революции, презрительно характеризуют его банальной фразой: «Человек этот никогда ничем не доволен». Но в одиночестве он счастлив по-своему. Двенадцать лет Французской Республики представляются ему грандиозной эпопеей; он созерцает величие и самоотверженность «мстителя», не

замечая убийств, злодеяний, грабежа. Народ является ему возвышенным героем, защитником освобожденной Франции против целой Европы. Крестьяне инстинктивно уважают и даже боятся Низерона. Они говорят про него: «Он не любит богачей, он – из наших». Впрочем, большинство относится к старику не вполне серьезно, смотрит на него как на мечтателя-идеалиста: «Бог с ним, пусть себе говорит, человек-то он добрый, только в голове у него не совсем ладно». Но тем не менее в крестьянах чрезвычайно живо чувство солидарности с Низероном. Несмотря на значительную идеализацию старого винодела, тот факт, что он является олицетворением исторических традиций, связывающих революционное движение с новыми стремлениями французских крестьян, что, следовательно, движение это прошло далеко не бесследно для массы земледельцев, представляет интересный материал. Личность Низерона, мужика-якобинца, не может быть такой случайной, оторванной от действительности, какой она является в романе Бальзака. Должно же быть в жизни французского крестьянина какое-то мало исследованное и скрытое течение, выдвигающее Низерона. Но надо заметить, что автор выводит свой положительный тип с чрезвычайной осторожностью, ставит особняком и все время старается, чтобы от него упало как можно меньше лучей на окружающий мрак, как будто боится, чтобы отталкивающее впечатление всей картины не смягчалось этим светлым проблеском.

След новых идей мелькает во многих отдельных сценках, так, например, в одной из них кто-то заявляет в присутствии крестьян, что генерал Монкорне сумеет усмирить «своих мужиков».

– Каких это «своих мужиков»? – раздается из толпы негодующий голос.

– Небось, мы такие же господа, как он.

Но находится скептик, сомневающийся в этом; он выставляет новый буржуазный критерий независимости:

– Бездельники, разве у вас есть деньги, чтобы называть себя господами?

Бальзак отмечает как явление вполне типичное и широко распространенное глубокий религиозный индифферентизм французского крестьянина. Начиная с 1789 г. две трети населения Франции, уверяет он, не признают католической религии, не признают ее и крестьяне.

Вот что говорит сельский священник о своем положении: «Живу я хуже последнего пария, отовсюду окружен шпионами и все время должен быть настороже, чтобы не попасться в западню. Иногда мне приходит в голову мысль, что мужики, чего доброго, подстрелят меня из-за угла».

В романе очень ясно проглядывает стремление автора идеализировать обитателей замка, противопоставить твердость их нравственных принципов глубокому развращению и порочности крестьян. Но это явное стремление завершается столь же явной неудачей. Ниче-

го отрадного не отыскал он в пошлой жизни вымирающего барства, кроме внешнего благообразия, прикрывающего страшное внутреннее вырождение. Так, например, в Монкорне, отчасти уже нам знакомом, поражает полное отсутствие нравственных мотивов, которые могли бы оправдать его ожесточенную борьбу с крестьянами.

– Я вижу, что нам предстоит настоящая война, тем лучше! – восклицает он, с удовольствием потирая руки перед заманчивой перспективой разорить из чувства личной мести несколько и без того уже полунищих деревень. Особенное раздражение вызывают в нем крестьяне кличкой «мебельщика», данной ему по той причине, что один из его предков действительно разбогател на фабрикации мебели. Уязвленное самолюбие лишает этого мелочного человека последней искры здравого смысла.

– Я – мебельщик! – кричит он, задыхаясь от бешенства, – негодяи, мерзавцы, если бы они знали, что я имел счастье вальсировать с королевами и императрицами!

Вот самое задушевное, искреннее проявление его духовной жизни. На большее он не способен. Никаких принципов он не признает и не понимает. Монкорне не столько злой, сколько глупый человек, а известно, что глупые люди готовы пожертвовать целым миром для удовлетворения оскорбленного самолюбия.

Жена его, чувствительная графиня, под изящным покровом женственной грации скрывает не меньше бездушия и пошлости. Она чрезвычайно брезглива к обнаруженной нищете и порочности, но без малейшего чувства отвращения переносит самую некрасивую циническую форму адюльтера, разделяя свои ласки поровну между супругом и молодым элегантным журналистом Эм. Блонде. Тем не менее графиня находит еще время заниматься аристократической благотворительностью, принимая нищих мужиков и раздавая им посильную помощь в великолепной прихожей, «мощеной белым и красным мрамором, с фаянсовой печкой, с длинными скамьями, крытыми пунцовым бархатом». Интересно, что сам автор наивно верит в прекрасную душу г-жи Монкорне и, очевидно, намечает параллель между ее утонченными светскими добродетелями и порочностью крестьянских женщин. Он уверяет нас, что молодая графиня очень серьезно отдалась филантропии, но через двадцать страниц, забыв вместе со своей героиней эту серьезность, сообщает, что она никак не могла долее медлить в деревне и заниматься филантропией, так как боялась пропустить первое представление в итальянской опере. Когда разговор идет о том, чтобы прижать мужичков, графиня поражает наивностью маленькой девочки, ровно ничего не понимающей в житейских делах.

– Боже мой, неужели в этих историях с крестьянами кто-нибудь рискует жизнью! – восклицает она с простодушием. Но только что затрагиваются ее денежные интересы, она вся преображается, и у нее являются солидная практичность, ум, холодный, меткий расчет, до-

стойный любого банкира. В то время как разгоралась глухая, ожесточенная борьба с мужиками, г-жа Монкорне гуляла в парке под руку с элегантным писателем и, погруженная в сентиментальную мечтательность, любовалась красотами природы. Но только что пришлось подумать о деньгах, она поставила вопрос трезво, смело и совсем не сентиментально:

– Скажите, пожалуйста, сколько процентов дают два миллиона франков?

– В настоящее время около 80 тысяч, – отчетливо и так же трезво отвечает ей возлюбленный.

– Наше имение не дает нам более 30 тысяч, кроме того, за последние годы оно потребовало много издержек.

И т. д. и т. д. в этом тоне идет весь разговор, отлично характеризующий то, что спрятано под обаятельной наружностью графини. Автор не догадался, что в читателе нельзя вызвать ничего, кроме глубочайшего отвращения к мнимой добродетели барства, противопоставляя подобный тип деревенской среде.

Но не послужит ли, по крайней мере, личность аббата олицетворением высшего нравственного принципа? Героический священник, самоотверженный пионер католической церкви, несмотря на полное презрение к нему паствы, несмотря на крайнюю нищету и одиночество, не теряет надежды одержать победу над крестьянами.

– Одна только мысль поддерживает меня, – признается он в откровенной беседе с графиней, – мысль, что я когда-нибудь преодолею упрямство крестьян и возвращу их в лоно католической церкви... Если мы, служители алтаря, призваны Богом к тому, чтобы говорить беднякам: «Умейте быть бедными!», т. е. «страдайте, покоряйтесь и работайте!» – то вместе с тем призвание наше требует, чтобы мы говорили богачам: «Будьте разумны и благотворительны, набожны и достойны нашего положения... Пусть в каждом селении будет по два, по три человека, искренно желающих блага, и мы спасем Францию от страшных угрожающих ей бедствий. Изменитесь сначала сами, измените ваш характер и тогда уже начинайте изменять законы». В сущности, это старая песня о необходимости личного совершенствования. Но кодекс католической нравственности рекомендует, по крайней мере, некоторую совесть по отношению к неизбежно страдающим, безмолвно покоряющимся беднякам, спасает от полного бездушия. Но, увы! Даже эти элементарные требования нравственности оказываются не по плечу представителю католицизма, даже эти правила являются неискреннею, риторическою фразою в устах иезуита.

– Не следует слишком фамильярно обращаться с нищетою, – предостерегает он графиню, – *я убежден, что причины ее таятся в неистовой воле Творца...* Помогайте бедным, но держитесь при этом строгих правил благоразумия. Иначе вы рискуете оказать помощь врагам.

- Врагам! – наивно восклицает графиня.
- Конечно, и притом самым непримиримым врагам.

Крестьяне ненавидят этого иезуита: представитель религии любви, он натравливает помещиков на крестьян, разжигает старинную вражду между обеими сторонами, проповедует сильным мира сего: «Берегитесь помогать бедным, они ваши естественные враги». Несмотря на все усилия автора, читатель невольно чувствует, что и этот человек так же мало основывает свою деятельность на каком-нибудь разумном принципе, как остальные обитатели замка: Эм. Блонде – молодой писатель, праздный и тщеславный, удовлетворяющийся поэзией изящного великосветского адюльтера и презирающий «наше банальное время»; Зибиле – хитрый негодяй, управляющий; Мишо – честный, но тупоумный солдат, с лакейской преданностью благоговейший перед генеральским чином своего господина, – все они поражают страшную внутреннюю пустоту, отсутствием нравственного содержания.

От них веет чем-то до такой степени затхлым и безжизненным, что сразу убеждаешься в неизбежном для них вырождении. Перед нами не живой организм с некоторой надеждой на выздоровление, но медленно холодеющий труп. «Пир Вальтасара, – говорит Бальзак устами аббата, – навсегда, должно быть, останется символом преобладающего сословия, олигархии и касты, обреченной на гибель... Боже, если твоя святая воля в том, чтобы преобразовать общество, разрушив его, я понимаю, зачем ты поразил сильных мира сего таким страшным ослеплением».

Между двумя враждебными лагерями крестьян и крупных землевладельцев существует третий класс, одаренный громадной жизненностью, класс мироедов и кулаков, соединяющих в себе развращенность и бессердечие наследственной буржуазии с хищническими инстинктами и оригинальным, изобретательным умом молодого сословия, только что начавшего пробивать себе дорогу. Преимущество этого новейшего деревенского опустошителя состоит в том, что он гораздо ближе, чем крупный хищник, к жизни крестьянина. Скрываясь под маской дружбы и покровительства, он вступает с ним в лицемерный, предательский союз, мало-помалу овладевает его доверием, пользуется его содействием для борьбы с крупным землевладельцем. Кулак душил свои бесчисленные жертвы, требуя и получая от них благодарность. Крестьяне относятся к нему с подобострастным, суеверным благоговением, без малейшей иронии называют его благодетелем, чувствуя органическую неразрывную связь с мироедом, несомненно вышедшим из их же недр, воспитанным в их традициях, внушающим им невольное уважение в качестве талантливого представителя идеи собственности.

Мироед Ригу, расстриженный бенедиктинский монах, – один из самых живых типов, когда-либо созданных Бальзаком. Искусство

пользоваться благами жизни Ригу изучил с неподражаемым совершенством, доступным одному только католическому духовенству. Обладая выдающимся умом и дарованиями, он предпочел приманкам честолюбия деревенскую глушь и неизвестность; там, в уединении, он на свободе предался культу эпикурейской чувственности, окруженный самым утонченным комфортом. Бессердечный по отношению к чужим страданиям, он был проникнут безграничной нежностью к каждой ничтожнейшей подробности своих удовольствий. Ригу обедал один, жена и хорошенькая горничная Анета прислуживали ему безмолвно и раболепно, как жрецу во время священнодействия. Изысканные блюда готовились с искусством, известным только в домах католических священников. М-ме Ригу собственноручно готовит масло два раза в неделю. Без сливок не готовится ни один соус. Овощи кладутся в кастрюльку прямо с грядки, сохраняя весь свой аромат. Туфли этого мудрого эпикурейца только снаружи обложены толстою кожей, зато внутри обиты самою нежною овечью шкуркою. Он носит верхнюю одежду из жесткого сукна, потому что оно не соприкасается с его кожей, зато белье шьется из тончайшего дорогого полотна. Анета – уже десятая по числу хорошенькая служанка, нанимаемая старым бенедиктинцем, льстившим себя надеждою достигнуть конца дней своих в сопровождении этих постоянно сменявшихся партий красивых горничных. Впрочем, Ригу не ограничивается одной Анетой. Неумолимый кредитор мужиков, забиравших у него землю взаймы, он превратил в свой гарем всю долину от Суланжи до Бри, не тратя при этом ни копейки и действуя единственно посредством отсрочки взысканий. Подобно неограниченному монарху, он не встречал ни в одной девушке или женщине ни малейшего сопротивления; недаром двери его дома устроены были так, чтобы не пропускать изнутри ни единого звука. Домашних он превратил в рабов, лишенных разума и воли. Ласкою и жестокостью, надеждою и озлоблением этот опытный эгоист из своей жены, Анеты и слуги Жана сделал трех верных собак, готовых умереть по знаку господина. Движением густых бровей он повергает их в смертельный ужас. «Здравствуй, старуха!» – одни эти слова из его уст, обращенные к жене, больше льстят самолюбию бедной женщины, доставляют ей больше счастья, чем если бы сам генерал Монкорне признался ей в любви. Ригу приковал к себе эти три несчастные существа множеством мелких обязанностей; он достиг того, что вся их жизнь превратилась в молчаливую работу и благоговейный страх, не оставляющий им ни одной свободной минуты для размышления, и в конце концов они стали находить даже некоторое удовольствие в неумолимо правильной смене трудов, они даже не скучали. Чтобы в уединении доставить приятную пищу своим дипломатическим талантам, Ригу решил известить ненавистного ему генерала Монкорне. Бенедиктинец держал в руках бесчисленные скрытые нити, управляя крестьянами,

как марионетками. Его забавляла эта невидимая кампания против замка, как интересная шахматная партия, где пешками были живые люди, офицеры скакали на настоящих лошадях, туры сверкали на солнце в виде настоящих башен, где коварная королева делала шах королю. Каждый день, вставая с постели, ростовщик смотрел из окна своей комнаты на великолепные пиры эгских обитателей, на весело дымящиеся трубы, на величественные двери замка и говорил себе: «Все это рухнет – я высушу эти ключи, я вырублю эти рощи!»

Крестьяне уважают Ригу. Как вообще все лица, получившие католическое воспитание, он обладает изумительною способностью при-творства.

– Как он, бедняжка, из-за нас убивается! – говорят мужики, за-видев его издали.

– Небось, он сумеет защитить нас от начальства, – наивно радуются другие.

Многие относятся к нему с суеверным страхом, как к существу, одаренному сверхъестественным могуществом.

– Вы – настоящий дьявол! – восклицает Мари Тонзар, испуганная его пронизательностью. – У нас на посиделках девушки говорят, будто вы заключили с ним договор. Правда это?

– Правда! – с невозмутимой важностью отвечает Ригу.

Чтобы закончить тип западноевропейского культурного кулака, надо прибавить еще одну мелкую, но характерную черточку: порвав реальные связи с католической церковью, расстриженный бенедиктинец не вполне чужд некоторого безотчетного уважения к религиозным догматам. В редкую минуту откровенности он признается: «Я не знаю, что во мне сильнее – мирянин или монах. Кажется, я не глупый человек, а между тем за себя не ручаюсь; перед смертью я, вероятно, примирюсь с церковью...»

Теперь перед нами стоит во весь рост этот сложный характер, продукт тысячелетней истории. Ригу не один; правая рука его и деятельный сотрудник Гобертен, крупный провинциальный делец, подчинивший себе всю страну сложным генеалогическим разветвлением своей родни, «подобно гигантскому боа, обвинившемуся с таким искусством вокруг дерева, что путешественник принимает его за одну из чудовищных форм тропической растительности». Тройственный союз – Гобертена, Ригу и еще одного влиятельного мироеда Судри – захватил в свои руки всю округу. Триумvirат местных кулаков – вот единственная правительственная власть, пользующаяся послушанием крестьян. Настоящее правительство безоружно и бессильно перед кулаком, воцарившимся в деревне, грозящим истребить последние остатки здоровой крестьянской жизни.

Мужик не достаточно ясно сознает губительное для него значение кулацкого заговора. *Страсть к земле*, отдающая его в руки ростовщику, составляет в нем едва ли не преобладающее чувство.

Чем ее объяснить?

Страстью этой живут, за нее умирают миллионы людей. Неужели же в ней нет ничего, кроме грубого эгоистического инстинкта собственности? Бальзак, несмотря на жестокое отношение к крестьянам, сумел дать необыкновенно простое и человеческое объяснение этого инстинкта, объяснение, в следующем 1846 году подхваченное и развитое Мишле в его известной книге «Le Peuple». «Странная, суеверная любовь к земле так велика у крестьянина, – говорит Бальзак устами одного из своих героев, – что в тысяче кантонов, на три тысячи составляющих территорию Франции, никто из крестьян не продаст богатому помещику ни одного клочка земли. Чем больше денег предлагает ему крупный землевладелец, тем сильнее становятся смутные, неопределенные опасения мужика». Необходимы насильственные меры со стороны правительства для того, чтобы вырвать у крестьянина десяток гектаров плохой земли: он цепляется за них в продолжение нескольких столетий с непонятной жадностью и упорством. Неужели в этом мощном инстинкте, делающем из молчаливого плательщика податей и налогов человека отважного, смеющего спорить с капиталистом, в чем-то ему не уступать и ставить свое идеальное *право* выше его могущества вполне реального, неужели в подобном чувстве нет ничего, кроме узкого мелочного эгоизма?

Крестьянин *любит землю* такой самоотверженной любовью за то, что она дает ему надежду на более осмысленное существование, на независимость, поддерживает в нем чувство личного достоинства, делает его хозяином, избавляет от необходимости идти в чужой город на фабрику, приковывать себя к ненавистной машине. Как бы ни был ничтожен клочок поля, он чувствует себя на нем таким же самостоятельным, полноправным владельцем, такой же цельной, неприкосновенной *личностью*, как соседний буржуа в своем великолепном замке. Землю он борется против капитала, осаждающего его со всех сторон, грозящего превратить его в безличного раба, в послушный винтик фабричной машины. Крестьянин не может назвать и перечислить все блага земли, он их только смутно предчувствует, его влечет к ним неопределенный, могущественный инстинкт. Если он продает последнюю корову или лошадь, чтобы прикупить земли у кулака и хоть немного увеличить свой участок, в этом действии, внушенном, по-видимому, одной только грубой алчностью, на самом деле немало настоящего идеального самопожертвования. Мужик лучше, чем кто-либо, знает цену деньгам, и тем не менее он бескорыстно отдает их за мечту, за иллюзию независимости и свободы, воплощенных для него в земле: он не хочет и не может, не отказавшись от чувства собственного достоинства, уверовать в тысячелетний опыт, слишком красноречиво доказывающий, что эти деньги пропадут даром и послужат к тому, чтобы еще больше закабалить его кулаку. Если разоренный крестьянин отказывается продать свой участок богатому помещику,

согласен лучше умереть с голода, чем выпустить не только из своих, но вообще из *крестьянских* рук драгоценный клочок земли (о чем свидетельствует сам Бальзак), неужели в его непонятном, загадочном упорстве нет какой-то затаенной, сильной идеи? Что же иначе дает крестьянину решимость презирать личные выгоды (он не продает земли *ни за какие деньги*) и самоотверженно, неразумно любить землю, обманывавшую его в продолжение нескольких столетий? В грубом апатичном мужике, сколачивающем копейку для покупки лишнего гектара, несомненно, живет страстный мечтатель, увлекающийся поэт: собственность является для него таким же чистым, бескорыстным идеалом, как для нас возвышенные образы поэзии.

Кажется, нет ни одного человеческого существа более оклеветанного, чем французский крестьянин. Самые пламенные из его заступников, как, например, Жорж Санд и Мишле, мало интересовались им как реальной человеческой личностью, мало знали его и потому не могли оправдать: они окружили ореолом и обоготворили мужика, вместо того чтобы изучить и понять, что было единственным средством защитить его от всеобщей ненависти. Из этого возникло следующее в высшей степени странное явление: современный французский мужик, несмотря на то, что сначала его обоготворили, потом оклеветали, писали на него доносы, издевались над ним, в сущности, до сих пор остается таким же «таинственным незнакомцем», как во времена Руссо и Лабрюйера. Благодаря исследованиям Тайлора, Леббока и Мак-Леннана мы гораздо ближе знакомы с жизнью и бытом какого-нибудь полинезийского дикаря, чем с положением современного французского крестьянина, находящегося в самом круговороте европейской цивилизации.

Где же причины такого общего презрительного невнимания? Выставляют одно глубоко антипатичное свойство французского крестьянина — его скупость, холодную, бессердечную расчетливость, любовь к собственности. Но, как мы видели, эти свойства и составляют единственно возможное в его положении *идеальное* проявление страшно поработенной, человеческой личности. Без этой самоотверженной, *героической* любви к земле, к родному участку вся масса французских крестьян уже теперь превратилась бы в обезличенных, выродившихся и действительно обреченных на гибель рабов.

Крестьянин отстаивает не только каждый клочок своего поля, но и каждое самое ничтожное из своих прав, так как в них он видит единственную охрану своей личности. В одной сцене романа лесной сторож, преследуя старуху-крестьянку за порубку леса, намеревается войти в дом, куда она скрылась; но тем самым он нарушает неприкосновенность семейного очага — одно из священнейших прав, ревниво оберегаемое крестьянами. Обитатели переходят из оборонительного в наступательное положение; они готовы на все, сознавая себя вполне безопасными, как в неприступной крепости, в микроскопически ма-

леньком, но, несомненно, им принадлежащем уголке личного достоинства, отвоеванном ценою тысячелетней борьбы.

– Прочь из моего дома, или я задушу тебя, как собаку! – в этом крике озлобленного хозяина так много непоколебимой решимости и веры в свое право, что сторож, представитель власти, невольно отступает.

Глубокая ненависть крестьян к Монкорне, завершающаяся кровавой катастрофой, вызвана нарушением так называемого права «*glanage*» – очень старого и популярного обычая в Бургони, состоящего в том, что наиболее бедным крестьянам, по преимуществу женщинам, старикам и детям, разрешается подбирать колосья, выпавшие из снопов, и гроздья, не снятые во время сбора винограда. Монкорне-миллионер, считая этот прелестный древний обычай (о нем упоминается еще в Библии, в книге Руфь) слишком разорительным, решил его уничтожить. Но общий взрыв негодования среди крестьян заставил его отступить. Сознание нарушенного права сразу объединило их. Они восстали, как один человек. Началась борьба. Решив до последней капли крови защищать право «*glanage*», крестьяне не раздумывают над тем, стоит ли оно таких усилий и жертв. Доведенные до отчаяния, ожидая с часу на час прихода обещанной военной команды, они решаются на убийство главного смотрителя Мишо, наиболее ревностного исполнителя распоряжений Монкорне. Крестьяне делают роковой шаг вовсе не сгоряча, отлично понимая всю тяжесть преступления.

Цель заговорщиков достигнута. Генерал и графиня, испуганные убийством старшего смотрителя, решаются покинуть замок, продать имение и как можно скорее ехать в Париж. Военная команда не помогла. Обитатели замка *бегут* из деревни, как из вражеской страны. К несчастью, это минутное торжество слишком дорого обошлось мужику. Сердце его еще более ожесточилось. Материальными плодами победы воспользовался, конечно, не он, а кулаки: они-то, по свидетельству автора, и толкнули крестьянина на последний преступный шаг, надеясь после борьбы в полной безопасности поделить между собою плоды победы. Расчет, как всегда, им отлично удался.

Ослепленный жаждой мести Монкорне не брезгует даже шпионством, чтобы открыть убийц Мишо. Он посылает в свое имение искусного сыщика. Этот последний сталкивается с тем же могущественным чувством солидарности, заставившим Монкорне, вооруженного всеми средствами, доступными крупному собственнику, оберегаемому властью закона, отступить перед ничтожной горстью бродяг и нищих.

– Никто ничего не выпытает у этих людей, – признается обескураженный сыщик. – Если, генерал, вы дольше останетесь в вашем имении и будете настаивать на требовании, чтобы крестьяне отказались от своих древних обычаев, то вам, пожалуй, придется разделить тра-

гическую участь вашего главного зрителя: они убьют вас... Мне здесь больше нечего делать. Крестьяне относятся ко мне с таким же недоверием, как к вашим сторожам.

Итак, романист только отчасти достиг своей цели. Несмотря на тенденциозно мрачные краски картины, мы чувствуем в крестьянской среде присутствие громадной, хотя до сих пор еще мало исследованной, силы.

– Трава остается невредимой даже в то время, когда деревья ломаются под ветром, – говорит Тонзар. Как хороши пророческие слова одного из бальзаковских крестьян, характеризующие не враждебную рассудочную тенденцию автора, а глубокую, бессознательную симпатию к народу, прорывающуюся помимо его воли в самых художественных местах романа: «Мужик страдает, но он не погибнет, будущность – за ним».

II.

Мишле

Точка зрения на народ знаменитого историка Мишле в его книге «Le Peuple» диаметрально противоположна всем убеждениям и взглядам Бальзака, а между тем некоторые весьма существенные выводы этих двух писателей вполне тождественны, – совпадение далеко не случайное: оно указывает, что в жизни французского крестьянина есть целый ряд явлений, заставляющий всякого внимательного исследователя, – с какой бы стороны он к ним не подходил, – строить одну и ту же гипотезу, приобретающую благодаря этому значительную долю вероятности. Бальзак – как мы видели – дает в своем романе чрезвычайно ценное объяснение страстной любви крестьянина к земле: он видит в этой любви одно из проявлений подавленно-го человеческого достоинства, смутное сознание, что только клочок собственного поля может защитить бедняка от произвола крупного хищника. Таким образом, любовь к собственности, в наших глазах делающая французского крестьянина таким несимпатичным, отталкивающим типом, приобретает совсем иное значение: собственность в руках мужика-земледельца является идеальным оружием в борьбе за человеческое достоинство и независимость.

Тот же самый взгляд повторяется другим писателем, у которого с Бальзаком нет ничего общего. Когда сторонники двух враждебных лагерей сходятся в каком-нибудь одном положении, мы имеем основание предположить, что в действительности есть какая-то реальная причина, которая обуславливает сходство их выводов. «Как бы ни была ничтожна собственность, – говорит знаменитый историк, – она все-таки придает человеку мужество. Крестьянин, который не мог

бы себя уважать за свое общественное положение, уважает себя за собственность. Сказать мужику: ты будешь обладать землею, – все равно, что сказать ему: ты не будешь поденщиком, не будешь рабом насущного хлеба, ты будешь свободен. Свобода – великое слово, содержащее в себе все человеческое достоинство: где нет свободы, там нет и добродетели».

«Материализм крестьянина служит темой для всевозможных сегований: “Нечестивый век, грубый народ!.. мужик не любит ничего, кроме земли, – в ней вся его религия: он обожает навоз своего поля”. Но если бы земля не представляла для мужика какой-то высшей ценности, разве он платил бы за нее такие безумные цены, разве он соглашался бы погибнуть за нее, увлекаясь несбыточными иллюзиями? Вас, умных людей, чуждых материализма, не обманешь землею: вы можете рассчитать с точностью до одного франка доход с полей. Но поймите же, что для мужика земля представляет бесконечную идеальную ценность, – в этом отношении он даже слишком идеалист, слишком мечтатель. В грязной, черной земле светится для крестьянина золото свободы, а для того, кто знаком с неизбежными пороками рабства, свобода является возможностью добродетели» (стр. 63).

Любовь французского крестьянина к земле весьма отлична от чувства, с которым, например, русский мужик относится к ней; земля у нас до сих пор еще – стихия, управляющая человеком по своему произволу. Крестьянин любит ее и подчиняется ей, как моряк – морю, охотник – лесу. Не то – во Франции: там, благодаря наслоениям тысячелетней культуры, не осталось ни одного уголка земли, не обрабатываемой в продолжение многих веков постоянно сменявшимися поколениями земледельцев, там человек любит землю не как вольную, могущественную стихию, но как «дело рук своих». Крестьянин во Франции, по счастливому выражению Мишле, «сделал землю». Он положил в нее лучшую часть собственного существа – жизнь, силы, душу. Как же ему не любить ее? Он привязан к ней, как к живому человеку, как к любовнице, он видит в ней близкую, родственную личность. «Без страшных человеческих усилий, откуда могла бы взяться земля на сожженных вершинах и скалах южной Франции?»

Такой чуткий опытный наблюдатель, как Бальзак, изучая в сороковых годах жизнь крестьянина, пришел к убеждению, что его странная любовь к земле объясняется жаждой независимости и личного достоинства; Мишле, изучая прошлое Франции, пришел к тому же выводу: «приобретение земли работником» – вот, по его мнению, самое существенное дело Франции (*l'œuvre capitale de la France*). По авторитетному мнению знаменитого ученого – в этом главный смысл ее истории. «В самые тяжелые времена, когда даже богач беднел и был принужден продавать свое имущество, – бедняк покупал землю. Когда не было ни одного другого покупателя, – выступал оборванный мужик с червонцем в руках и покупал клочок земли». После всевоз-

можных разочарований он все-таки готов пожертвовать ей всем, после тысячелетнего горького опыта он не теряет в нее веры. Так, например, в 1500 г., когда французская знать, разоренная итальянскими походами, обессиленная гонениями Людовика XI, принуждена была продавать свои имения, земли, переходя в крестьянские руки, как будто снова возрождаются и воскресают; наступает цветущая эпоха, названная в стиле монархической истории временем «доброго короля Людовика XII». Оно длится недолго. Начинаются опустошительные религиозные войны, сопровождаемые бедствиями и голодом. Снова государство отнимает на время земли у крестьян. Но только что междоусобица немного поутихла, мужик, как ни в чем не бывало, опять, клочок за клочком, начинает покупать землю. И вот в какой-нибудь десяток лет Франция преобразается: цена на землю благодаря непостижимому трудолюбию крестьян удваивается или утраивается. Наступает цветущая эпоха «доброго короля Генриха IV». Приблизительно около 1650 г. приобретение земли крестьянами останавливается; в то время как итальянские министры вроде Эмери и Мазарини возвышают налоги, придворная знать, пользуясь всевозможными привилегиями, освобождается от тяжести государственных повинностей. Тогда крестьяне, очутившись под двойным бременем правительственного гнета, снова принуждены продавать кровью купленные участки и превращаются в работников, батраков или бездомных нищих. Но энергия их не ослабевает. Они выжидают удобного случая, чтобы снова приобрести земли, так что ускользавшие из их рук; они голодают, но все-таки прячут гроши, чтобы собрать сумму, необходимую для покупки. А между тем уже к середине XVIII-го столетия расточительность высшего сословия достигает апогея. Оно вынуждено продавать свои земли, мало-помалу снова переходящие в руки крестьян. В 1738 г. аббат С.-Пьер замечает, что во Франции каждый поденщик имеет садик, клочок земли или виноградника. Незадолго до революции английский путешественник Артур Юнг с испугом и удивлением отмечает факт крайнего раздробления собственности во Франции. Наконец, революция, уничтожив остатки феодализма, узаконила право крестьянина владеть землею, право, купленное страшной, тысячелетней борьбой.

Даже в этом поверхностном историческом очерке открывается перед нами поистине трагическое зрелище: два противника – высший класс и крестьянин – борются не на жизнь, а на смерть; только что один ослабевает, другому становится полечче. Высший класс беднеет, – мужик покупает у него земли, обрабатывает их, мало-помалу становится на ноги, и благодаря его страшным усилиям экономическое положение страны подымается, но крестьянину мало толку от расцвета промышленности, искусств и наук, напротив, расцвет этот позволяет другому противнику – высшему классу – стать на ноги и с новой, удвоенной энергией налечь на мужика; тогда тот опять сла-

беет, разоряется, выпускает из рук купленные земли, и длится это до тех пор, пока его бедность и запустение небрежно обрабатываемых земель не повлечет общего экономического кризиса страны, пока одним из последствий этого кризиса не явится обнищание самого высшего класса, недавно торжествовавшего свою мимолетную победу над крестьянином; знать ослабела, мужик снова покупает земли, и опять в продолжение целых столетий повторяется тот же цикл явлений. Мишле сравнивает крестьянина с утопающим, который хватается за выступ скалы, но волна откидывает его, он борется, снова подплывает к берегу, цепляется, пока новая волна не отбросит его. Крестьянина в этой ожесточенной борьбе спасала его героическая любовь и преданность земле: защищая землю, он защищал свое историческое существование; без этого ничтожного, но бесконечно для него дорогого участка он рано или поздно превратился бы в безличное, бесправное существо вроде раба античных государств и восточных монархий.

Мишле, впрочем, не скрывает от себя оборотной стороны медали. Как мы это уже видели в романе Бальзака, жажда собственности отдает беззащитного крестьянина в руки деревенскому кулаку. Земля возвращает с затраченного капитала не более двух процентов, между тем как кредитор требует с него восемь, т.е. вчетверо больше того, что может ему дать крестьянин. Таким образом, один год процентов отнимает у него четыре рабочих года. «Нечего удивляться, что Франции, бывшей когда-то страной песен, вина и смеха, теперь не до веселия. Мужик – озлоблен. Если вы ему дружелюбно поклонитесь, он, не отвечая, только ниже надвинет шапку, если вы спросите дорогу, он обманет вас, обманет без всякой цели, единственно из удовольствия причинить досаду. Мужик день ото дня становится все более одиноким и раздраженным. Он ненавидит богача, ненавидит соседа, ненавидит весь мир. Один, покинутый на своем несчастном клочке земли, как на пустынном острове, он мало-помалу превращается в дикаря». Франция забыла крестьянина, зажиточный городской класс относится к нему с чувством отвращения, ненависти и страха, писатели или вовсе не знакомы с ним, или изображают его как существо более или менее фантастическое и чудовищное, даже представители социализма хлопочут, главным образом, о пролетарии, мало обращая внимания на двадцать четыре миллиона земледельцев.

А между тем это заброшенное всеми человеческое существо где-то и как-то живет и чувствует всеобщее презрение. Такое ненормальное положение дел не может долго длиться. Автор категорически заявляет, что единственная возможность спасения для буржуазной интеллигенции заключается в сближении с народом. Интеллигенция должна сделать первый шаг к нему. Народ обладает громадным преимуществом перед классом образованных людей, – он обладает инстинктом, твердой волей, простотой. В интеллигентном человеке произошел роковой болезненный разрыв между мыслью и действи-

ем, намерением и исполнением, разумом и инстинктом. Следствием этого разрыва является мучительный недуг нашего времени – преобладание рефлексии, бесплодный скептицизм, ведущий к пессимистическому разочарованию и глубокой апатии, ослабление воли и чувства. Народ, благодаря особенным, окружающим его условиям, почти совсем чужд этого недуга: он до сих пор, несмотря на все свои страдания, свеж и молод. Крестьянин – по выражению Мишле – «человек инстинкта». Слившись с народом, интеллигенция должна уничтожить возникшее пагубное противоречие между инстинктом и разумом.

Вторая часть книги, озаглавленная «Освобождение посредством любви» («*De l'affranchissement par l'amour*»), служит метафизическим комментарием этой мысли. Неизвестно для чего понадобился автору ряд чрезвычайно темных абстракций и символов, которые не только ничего не выясняют, но, напротив, еще более запутывают вопрос, лишают его реального, жизненного характера и переносят на зыбкую почву.

Первая часть книги – «О рабстве и вражде» («*Du servage et de la haine*») – отличается совсем противоположным недостатком. Здесь автор чересчур узок, он поражает беспристрастного читателя глубокой национальной нетерпимостью, доходящей до шовинизма. Так, в предисловии он, между прочим, говорит: «Тень смерти проносится над всей Европой от Запада к Востоку; солнце меркнет; Италия, Ирландия, Польша погибли, Германия клонится к своей гибели... О Германия, Германия!.. Англия... бессильные колоссы обманывают Европу своим блеском. Великие государства – ничтожные народы! Но Франция, если она только объединится, сразу делается сильной, как весь мир». Франции следует недоверчиво относиться к остальной Европе, так как все ей завидуют и желают зла. Главный недостаток интеллигенции – космополитизм, главное достоинство мужика – национальная нетерпимость. За что Европа должна питать к Франции такую непримиримую ненависть? За революцию. Очевидно, что здесь произошло какое-то смешение понятий, притом – надо признаться – довольно грубое смешение. Вместо слова «народ» Мишле должен был подставить слово: высшие классы. Впрочем, это – не простая описка, а очень важная ошибка, связанная с самыми глубокими сторонами его мирозерцания. Конечно, никто не осмелится утверждать, что Мишле неопытный или слабый ум, не привыкший себя контролировать. А между тем посмотрите, до какой узкой, глубоко антипатичной нетерпимости доводит его фанатизм национального чувства. Эти ошибки великого ученого особенно поучительны в наши дни, когда национальная вражда так страшно обострилась, когда принципы общечеловеческого братства признаются отжившим предрассудком и мнимая «любовь к отечеству», поддерживаемая грубым милитаризмом, прикрывает самый мелкий постыдный эгоизм.

– В наш грустный век, – рассуждает Мишле, – вера исчезла, но отчаиваться Франции не следует, – вот по какой причине: «в народе, несмотря на его подвижность, существует одна незыблемая сила: чувство воинской чести (*l'honneur militaire*), постоянно возбуждаемое нашей героической легендой».

Тут начинается нестерпимая, трескучая риторика, свойственная всем подобного рода патриотическим гимнам. Упоминается, между прочим, и «ветер старого знамени», который, обвеяв чело преступника, будто бы превращает его в добродетельного гражданина, упоминается «наша славная армия, на которую обращены очи всего мира». В каком-то иступленном фанатическом восторге автор восклицает: «здесь только (т.е. во французской армии) сила соединилась с идеей (?), храбрость с правом...» Заключение стоит всего остального: «если мир будет спасен войною (?), вы (т.е. опять-таки французские солдаты), вы одни должны спасти его. Святые штыки Франции, сияние, реющее над вами, нестерпимое ни для одного человеческого глаза, – пусть его ничто не омрачает!» Вот до чего договорился гуманный писатель XIX-го века, просвещенный историк в опьянении национальной гордостью. «Спасение мира посредством французской армии», «святые штыки», – заметьте, что это говорит не какой-нибудь мелкий радетель узкого патриотизма, а мыслитель, несомненно, искренний, честный и даже весьма либеральный. Но что же делать: напиток Цирцеи превращает самых лучших людей в безобразных животных...

Мы видели, как в первой части книги симпатия к народу суживается до национальной нетерпимости, до шовинизма. Мишле отказывается любить просто крестьянина, ему нужен французский мужик против английского, немецкого или русского – он советует действовать «святыми штыками» и тем самым серьезно надеется «спасти мир». Во второй части книги это суженное и ограниченное чувство неожиданно расплывается в [слишком? – А.Х.] широкие, метафизические абстракции. Автору надо было доказать, в сущности, весьма простое, житейское положение: интеллигенции полезно сблизиться с народом. Казалось бы естественным обратиться к явлениям нравственным и экономическим, чтобы доказать эту мысль. Но автор пренебрегает подобным путем, может быть, именно потому, что он слишком для него прост и естествен. Начинает Мишле издали и прежде всего считает необходимым закутать вопрос в непроницаемый мистический туман.

Напыщенными и фальшивыми метафорами старается он изобразить трогательную простоту ребенка, советует бросить под стол книги и обратиться к матерям и кормилицам, чтобы «забыть и разучиться», советует признать, что «в колыбели столько же мудрости, как в знании целого мира». Умиравший, – рассуждает автор, – в одном отношении похож на ребенка: оба они одинаково близки к бесконечно-

му. Далее весьма тщательно, но бесцельно трактуется средневековый схоластический вопрос о первородном грехе, причем автор серьезно доказывает, что подобного греха не существует. Неожиданно и без всякого перехода начинается сентиментальная декламация о необходимости покровительства животным. «Вся природа, – говорит Мишле, – протестует против человека, который презирает и мучит своих младших братьев – зверей, вся природа обвиняет его перед тем, кто создал и человека, и животных». Но фальшивая риторика достигает апогея в следующей главе, носящей характерное по своей вычурности заглавие «Деторождение гения – тип социального деторождения». Из этой главы мы узнаем, что в гениальной душе таится целый «нравственный город» («*cit  morale*» – стр. 251). Одного только гения следует считать настоящим человеком, остальное человечество должно служить только пьедесталом для гения. Автор прибегает к странному приему – очевидной пародии аналогического научного метода: «душа гениального человека – несомненно, божественная, ибо она творит, как Бог, – есть внутренний город (*la cit  interieure*), по образу и подобию которого мы должны создать город внешний с тем, чтобы он также был божественный». Так как в гении инстинкт и разум неразрывно слиты, то и в идеальном обществе эти две до сих пор враждовавшие способности должны гармонично слиться. Из чего – вы думаете – проистекает необходимость жертвы в человеческом обществе? Жертва вытекает из подражания внутренней жизни гения: для высшего примирения он должен жертвовать одними душевными силами для других: разумом – для инстинкта, мыслью – для действия или наоборот. В подражание этой внутренней жертве «нравственного города» – (*cit  morale*), т. е. гения, каждый член внешнего города, т. е. общества, должен жертвовать собою для блага сограждан. Как видите, получается что-то необыкновенно сложное, искусственное и запутанное, тонкий схоластический силлогизм, напоминающий своей бесплодностью хитроумные измышления средневековых мистиков. Я прошу припомнить первоначальное простое положение автора, от которого мы теперь отделены целыми мирами: интеллигенции полезно сблизиться с народом. Неужели вся эта длинная вереница туманных абстракций и более смелых, чем разумных, аналогий к первоначальному положению прибавляет ход на одну йоту доказательной силы? Мне кажется, что автор не только ничего не прибавил, но, напротив, затемнил и запутал вопрос не существовавшими прежде трудностями, созданными его фантазией.

Дело в том, что Мишле казалось делом рискованным попросту рекомендовать нам внимание к народной жизни; надо было позолотить пиллюлю. Автор сам не доверяет глубине и ценности своего чувства: в глазах его простая симпатия к народу сама по себе, без прикрас и приправ, вещь слишком тусклая, неинтересная и неблагородная. И вот он решается облагородить ее посредством священнодействия.

Он окутывает мысль в таинственный метафизический покров; образ народа мелькает сначала в красивой антитезе младенца и умирающего, затем он ищет ту же идею народной простоты и инстинкта в глубине органического мира, в царстве животных, наконец он поднимает ее на недостижимую высоту в царство гения. Теперь только, после всех этих продолжительных мистических манипуляций, народ выходит из рук жреца облагороженным, освященным и очищенным от первородного греха. Народ соприкасался с бесконечностью в младенце и умирающем, он украсился колоритом грандиозного буддийского мирозерцания – в царстве животных, он принял изящную печать нравственного аристократизма в области гения: теперь только мы можем помириться с ним, и он достоин войти, как возвышенная философская идея в умственный обиход просвещенного читателя.

В первой части автор ограничивает чувство симпатии к народу узкими национальными рамками; во второй – он расширяет это чувство до такой степени, что не боится включить в него животных; с одной стороны, рекомендует самую грубую расправу с соседом-немцем, с другой – требует места в общечеловеческом братстве для зверей. Чувству, способному делать такой чудовищный размах от национальной нетерпимости к метафизической абстрактной симпатии, очевидно, не достигает гармонического равновесия. Оно описывает, подобно маятнику, громадную дугу между двумя противоположными точками, и только в продолжение одного момента находится в середине между ними, достигая жизненной правды именно в том месте, где автор дает историческое объяснение любви французского крестьянина к земле. Симпатии его к мужику не опираются на реальную почву; нет у них той силы и глубины, которые характеризуют живое чувство; он только старается и мучительно сознает, что надо полюбить народ, но сознание не переходит в действительную любовь. И вот, чтобы искусственно возбудить чувство, он употребляет всевозможные усилия: то посредством узкого национального фанатизма пытается согреть его и сделать как можно более конкретным, то пробует возвысить и облагородить свою симпатию, возводя ее на высоту абстрактного всеобъемлющего принципа, а между тем реальное, простое чувство, как вода под губами Тантала, ускользает от него. Это интересное психологическое явление, довольно часто встречающееся в наше время, состоит в том, что жажда веры заменяет настоящую веру, потребность любви становится на место действительного чувства. Во всяком случае, характерно, что даже Мишле, личность крупная, притом непосредственно вышедшая из народа, подверглась распространенной болезни века: намерение он принимает за действие, мысль – за чувство.

А между тем под руками автора были реальные факты, подтверждавшие его положение о необходимости сближения интеллигенции с народом. Он указывает на крайнюю ограниченность и скудость жизненных впечатлений, выпадающих на долю достаточному городскому

классу. «Что может знать богач? Его жизнь слишком легка и обеспечена, от него скрыты самые глубокие, значительные стороны действительности (*les fortes et profondes réalités*). Не вдумываясь, не углубляясь, он едва касается реальной жизни, скользит по ней, как по гладкой поверхности». В этом отношении богач достоин такого же сожаления, как нищий: бедность жизни и чувства иногда не менее мучительны, чем недостаток материальных средств. Мишле обращается к представителям буржуазной интеллигенции: «берегитесь!.. Если ваша белая холодная рука не прикоснется к другой руке горячей, сильной и живой, никогда не сделает она настоящего, жизненного дела». Автор отмечает последовательное вырождение буржуазии вследствие преждевременного нервного истощения, разврата, отсутствия нормальной семейной жизни. Буржуазия должна сблизиться с народом, чтобы почерпнуть в нем запас свежести и здоровых жизненных соков. «Наша молодежь, — говорит Мишле, — вступает в брак, утомившись от всевозможных излишеств, причем жена оказывается такой же болезненной и изнуренной, как муж. Дети их или умирают, или медленно вырождаются. Второе либо третье поколение буржуазии будет таким же дряхлым и бессильным, как высший класс перед революцией». Эти простые слова, в которых чувствуется так много пророческого, гораздо сильнее и жизненнее доказывают мысль автора о необходимости сближения интеллигенции с народом, чем вся вереница его напыщенных метафор и туманных абстракций. К несчастью, на этой реальной почве Мишле, как мы видели, не способен долго удержаться.

В третьей части книги автор рассматривает средства для достижения того слияния с народом, необходимость которого он старался доказать в первых двух частях. Некоторые намеки на идеал видит он в древнефранцузской крестьянской общине. Это поклонение первобытным общинным формам, попытка отыскать в них красоту и справедливость непосредственного народного мирозерцания ставят Мишле в ряды настоящих типических народников, в значительной степени выкупают его абстрактные блуждания. Он с любовью описывает норманнскую рыболовную общину. Автор отмечает постепенное разложение старинных земледельческих коммун Морвана, Берри, Пикардии: «Общины, — говорит он, — существовали в продолжение целых столетий, многие достигли благосостояния. Эти крестьянские монастыри объединяли иногда до двадцати родственных семейств под одной кровлей и под управлением одного выборного старшины». В настоящее время дух общинности угасает; по мере того, как сами крестьяне стали выпрашивать у правительства позволения уничтожить последние уцелевшие следы общинного устройства, жажда индивидуальной собственности растет с каждым днем. Борьба за личное достоинство обостряет эту жажду, узкий буржуазный эгоизм делает ее несовместимой с условиями общинной жизни. «Во время моего

путешествия в Лион, – рассказывает Мишле, – я посещал мастерские ткачей и по своему обыкновению осведомлялся о положении рабочих. Я спрашивал их, не могут ли они вступить в ассоциацию в области экономических и материальных отношений. Один из них, человек умный и высоконравственный, чувствуя, с какой искренностью и любовью я предложил мой вопрос, заставил меня еще более углубиться в исследование предмета. «Зло, – говорил он, – в пристрастном отношении правительства к фабрикантам». «В чем еще?» «В их монополии, деспотизме, требовательности...» «Только ли в этом?» «Две-три минуты он помолчал, потом, вздохнув, проговорил: «есть, пожалуй, и другое зло: мы не общительны (*nous sommes insociables*)». Это простое слово лионского рабочего сильно поразило Мишле. Слово это, если только оно не случайный проблеск редкого нравственного чувства, очень характерно: из него можно бы сделать тот вывод, что простой человек во Франции инстинктивно понимает ненормальность крайнего индивидуализма и ожесточенной борьбы за собственность. Во всяком случае, интересно, что Мишле, приводя это мнение лионского рабочего, опирается на него как на реальный факт, выхваченный из жизни, чтобы разрешить свой вопрос о сближении буржуазной интеллигенции с народом. Автор с тою же целью ссылается на свой личный опыт, причем нельзя не пожалеть, что он не привел большего количества фактов: «Неиссякаемый запас общительности, – говорит он, – таится в народе; запас до сих пор еще никем не тронутый; я его чувствую повсюду в массах, когда спускаюсь к ним, прислушиваюсь и наблюдаю». Но даже в самых высоких, просветительных принципах нового века есть какие-то элементы, противодействующие духу общительности: «Богач холодно говорит бедняку: “Ты требуешь равноправности – пусть будет по-твоему, но только с этих пор не проси у меня помощи: Бог велел мне исполнять по отношению к тебе обязанности отца, ты этого не хочешь, требуешь равенства и тем самым освобождаешь меня от моих отеческих обязанностей!”». Можно много возразить против слов богача, но вместе с тем они, несомненно, выражают целый ряд ходячих мнений и чувств, лежащих в основе буржуазного капиталистического строя и распространившихся под влиянием ложно понятых идей личной независимости.

В последних главах третьей книги автор исследует специально вопрос о средствах сближения интеллигенции с народом. Здесь он снова впадает в патриотическую риторику. «Что было бы, – спрашивает он себя, – если бы исчезла Франция? Нить симпатии, соединяющая народы, должна бы ослабеть и порваться. Гибель нашего отечества повлекла бы за собою уничтожение самого зерна той любви, которая оживляет земной шар, и планета наша вступила бы в период охлаждения и смерти...». Такую наивную веру в посланническую миссию народа можно простить какому-нибудь древнеизраильскому прорицателю, но что сказать, когда подобное суеверие мы встречаем в одном из

замечательнейших современных ученых? Национальное самомнение Мишле достигает апогея в следующих словах: «Если б можно было соединить в одну массу кровь, золото, бескорыстный труд, жертвы, принесенные народами всего мира для блага человечества, то пирамида Франции достигла бы неба... Тогда как ваша пирамида, народы, все, сколько вас ни есть, достигла бы лишь детского колена!» Едва ли умный француз прочтет, не краснея, подобные похвалы Франции.

Вот курьезный прием воспитания, который автор вполне серьезно рекомендует педагогам для возбуждения в молодом поколении патриотических чувств: следует взять питомца на большой праздник и с какой-нибудь высокой кровли показать ему улицы Парижа, толпу, проходящую армию, штыки, трехцветное знамя; Мишле не брезгает даже эффектами праздничной иллюминации; учитель, выбрав надлежащий момент, должен сказать воспитаннику: «Дитя мое, вот – Франция, вот – твое отечество». Далее перечисляется ряд памятников, которые нужно показать ребенку с теми же комментариями, – Лувр, Марсово поле, Триумфальная арка и т.д. Но представьте себе, что после того, как мы добросовестно исполнили предписания автора, воспитанник наш, налюбовавшись зрелищем парижского праздника, перенесен куда-нибудь в глушь Франции, в маленькую уединенную деревушку; с каким чувством может отнестись ребенок к полудиким, грязным обитателям деревни; глаза его, привыкшие к эффектам иллюминации и блеску парадных мундиров, не будут ли поражены уродством этих странных существ, в которых он, конечно, не согласится признать своих братьев? Не почувствует ли он к ним отвращение и ужас? Взор его, избалованный внешней условной красотой героических фигур на барельефах, не сумеет отыскать в этих людях внутренней красоты; сердце, научившееся откликаться только на звуки барабанного боя и официально-патриотических гимнов, не откроется для жалости к непонятым страданиям.

Кроме патриотизма Мишле рекомендует еще другое средство для сближения с народом – добровольную жертву: «Надо, – говорит он, – чтобы у той и у другой стороны (у интеллигенции и народа) сердце расширилось, сделалось доступным любви. До сих пор на демократию смотрели как на право или обязанность, как на закон, – и она действительно была лишь мертвой буквой закона... Примем же ее, наконец, как благодать! Вы можете мне возразить: “Зачем? Мы постановим такие мудрые, искусно придуманные, законы, что любовь окажется излишней”. Но чтобы пожелать мудрых законов, чтобы исполнить их, надо прежде полюбить друг друга».

Итак, вот два средства, предложенные Мишле для примирения интеллигенции с народом: с одной стороны, самодовольный патриотизм, наивный восторг перед иллюминацией, штыками и памятниками, культ милитаризма и надежда спасти мир посредством побоища, устроенного Францией, высокомерное презрение к остальным

народам; с другой – сентиментальное обращение к совести эксплуататоров. Очевидно, что и здесь, в конце книги, где речь идет о средствах примирения, мысль автора колеблется между двумя такими же крайностями, как и в первых главах, где он ставит вопрос о причинах, заставляющих искать этого примирения. И здесь, и там чувство его описывает тот же гигантский размах между двумя диаметрально противоположными точками – узким патриотизмом и абстрактной любовью к человечеству, не будучи в состоянии найти равновесия и успокоиться на простой жизненной симпатии к народу. Автор не любит, а только хочет полюбить. Возникает грустный вопрос: неужели современный интеллигентный человек – будь он даже крупной, выдающейся личностью вроде Мишле – до такой степени искажен и расслаблен, что не способен к здоровому человеческому чувству без всевозможных искусственных приправ вроде тех острых пряностей, которые употребляются для возбуждения старческого аппетита?

Впрочем, едва ли следует обвинять автора слишком строго за недостатки, которыми страдает не он один, которые являются только характерною чертою современного психического момента. Напротив, Мишле заслуживает благодарности за то, что дал блестящее историческое объяснение любви французского крестьянина к земле, во-вторых, за попытку, чрезвычайно оригинальную для западного человека, отыскать в старинной деревенской общине, как одном из остатков древнего народного мирозерцания, намек на идеал высшего строя.



СЕЛЕНИЕ ВИНЧИ

Во Флоренции я познакомился с профессором Густаво Уциелли (Gustavo Uzielli), автором знаменитых «Ricerche intorno a Leonardo da Vinci». Я интересовался всем, что касается Леонардо да Винчи и собирался посетить его родное селение.

Судя по строгой серьезности сочинений Уциелли, я ожидал найти в нем некоторую неизбежную сухость, схоластичность, сумрачность ученого. Я даже не был уверен, откликнется ли он на письмо неведомого человека полуневедомой страны, хотя в этом письме говорилось с большой любовью о том, что он любил.

Сомнения мои быстро рассеялись. На другой же день ко мне в комнату стремительно вошел сам профессор. Невысокий, плотный, даже полный, с коротко подстриженными седыми волосами и бородкой, — он чисто итальянской живостью, быстротой движений и говорливостью напоминает скорее юношу, чем шестидесятилетнего ученого. Он прекрасно, хотя не без акцента, говорит по-французски. Через минуту мне казалось, что мы уже давно знакомы. Уциелли был неистощим. Он повествовал сразу и о Леонардо, и о Тосканелли, которым отдал жизнь, рассказывал и о своих собственных «философских» взглядах на жизнь, и о политике, которою очень интересовался, к моему крайнему удивлению.

Через три дня, накануне отъезда в Винчи, я был у профессора. Вилла, где он живет, — за городскими воротами, на дороге к piazza Michel Angelo. Эта дорога похожа на длинную, тенистую аллею великолепного сада. От ворот к вилле, стоящей в глубине, надо еще подниматься. Дом очень прост. Большие, высокие комнаты, немного пустые, смотрящие холодновато и строго. Кабинет Уциелли замечателен по своему особому, высшему изяществу: громадная угловая комната, много окон без занавесей, никакой мебели, кроме нескольких длинных некрашенных столов с книгами. Книги всюду, книги закрывают стены до потолка. Это, как сказал Уциелли, только то, что касается его главных работ — о Тосканелли и Винчи. У профессора есть другой кабинет, меньше, где библиотека не так однообразна, но, быть может, не так драгоценна.

Профессор дома был еще живее и моложавее. Он говорил без умолку и курил черные итальянские сигары, недоступные человеку к ним непривыкшему. Узнав, что я еду в Винчи, – Уциелли немедленно принес мне толстую тетрадь в переплете и альбом с рисунками карандашом.

– А! Вы едете в Винчи! Я там прожил несколько месяцев. Это было очень давно... Мы жили там с товарищем, художником... Он делал эскизы, мы писали дневник. Глупости разные, знаете... Мы были молоды, веселы.

Рисунки мне не очень понравились. Они показались мне сделанными небрежно и лениво, и, сколько я ни смотрел, – Винчи оставалось для меня, по-прежнему, далеким и непонятным.

– Я думаю, много перемен теперь в Винчи... Хотел бы я опять там побывать...

– Ведь это так близко, отчего вы не съездите? Пойдемте завтра вместе...

– Нет, что ж... Занятия... Да и разве близко? Полдня езды.

Уциелли дал мне карточку к своему «другу», синьору Мартелли, синдик у в Винчи. Я расспросил о практических подробностях путешествия и собирался уходить, когда Уциелли воскликнул.

– А вы на моем балконе еще не были! Посмотрите, какой у нас вид!

Мы вышли на балкон. Апрельский день был свеж и солнечен, хотя большие, белые облака порою наплывали на солнце, и тени от них, как от крыльев громадной пролетающей птицы, бежали по долине. И только это придавало иногда мгновенную тревожность величию и спокойствию долины. Флоренция, маленькая, вся одноцветная, черно-серая, под аметистовым туманом солнца, казалась не городом, – собранием отдельных домов, а цельным, живым существом. Остро и легко поднималась едва различимая, такая же темная, башня Палаццо Веккио. Ни одного яркого пятна, нигде не горело золото креста. Только по долине, скрываясь в тихой Флоренции, и опять выходя из-за черных древесных сений Кащины, вился Арно, неподвижный, ослепительный, как жидкий свинец. Сизая мгла стучалась над ним и прятала его отдаленнейшие извивы, которые уходили к лиловым, чуть видимым, очертаниям холмов и гор. И указывая на этот единственный в мире горизонт, профессор сказал:

– Вон там... Там Винчи...

Я смотрел, силясь что-то увидеть, и видел все то же небо с фиолетовыми краями, мглу и солнечный дым. Но я был рад, что там Винчи и завтра я его увижу. А в голосе профессора мне в эту минуту почудилась неожиданная, неуловимая печаль.

На другой день, часов около двенадцати, я и двое моих спутников подъехали в медленном поезде-омнибусе к небольшому городку. Отсюда уже надо было взять экипаж, чтобы попасть в Винчи. Кондуктор бежал вдоль вагонов, срыву отворяя дверцы купе, и кричал с обыч-

ным понижением голоса на кварту и переходом в полтона: «Empoli – Empoli! Empoli – Empoli!»

Я знал, что Эмполи, благодаря отсутствию достопримечательностей, свободен от англичан, и с особой радостью вышел из вагона.

На площадке перед вокзалом нас окружили изумленные извозчики, очень немногочисленные. Вид прибывших иностранцев поразил их так сильно, что в первое мгновение они даже не приставали к нам. Когда они узнали, что мы едем в Винчи, изумление их возросло, но через минуту они ко всему привыкли и неистово галдели и спорили, стараясь содрать с нас как можно больше.

Мы наняли колымагу у старика-извозчика, который поехал переменить лошадь – она у него едва держалась на ногах и не годилась для долгого пути – а мы отправились пешком в единственную гостиницу Эмполи – гостиницу Солнца (Albergo del Sole) – чтобы позавтракать.

Эмполи – городок чистенький и очень обычный. Белые, довольно высокие, дома, узкие улицы, вымощенные плоскими четверугольными камнями, площадь перед красивым, но ничем не замечательным Duomo – собором, цирюльники без дверей, за полосатыми занавесками, горы зелени на лотках продавщиц-старух с укрепленными гигантскими зонтиками, сухой и ясный стук деревянных башмаков по камням – а за городом, вдали, белые-белые, как мел, дороги, освещенные белым, жидким светом солнца в нежаркий, ветреный день...

В столовой, под высокими сводами, в нижнем этаже гостиницы, мы позавтракали какой-то рыбой на оливке, неизбежными макаронами «con burgo»*, причем это знаменитое «burgo» тоже имело запах оливки. Хлеб был безвкусен, как солома. Вся Италия ест хлеб без соли и маленькие булочки на французский манер, которые подаются в отелях больших городов, здесь невиданны. В столовой гостиницы Солнца пахло сыростью, и не было ни малейшего солнца, так что мы были очень рады, когда хозяин объявил о прибытии нашего извозчика.

У крыльца уже собралась равнодушно-любопытная толпа. Слышалось усиленное цоканье деревянных башмаков и переливчатый, однообразный гомон несдержанных речей – «gumog»**, неизбежная принадлежность всех итальянских городков, совершенно свободных, большей частью, от стука колес. Этот гомон – «gumog», слияние шелеста шагов и гула грубоватой итальянской речи, несколько раз в течение суток то поднимается и разрастается, как морское волнение, то успокаивается и отчасти замирает. Наибольшей силы он достигает часам к трем, четырем ночи в базарные дни. В минуту нашего отправления в Винчи я этого не знал и еще надеялся на спокойный ночлег в гостинице Солнца.

Мы уселись. Лошадь была получше, но над экипажем висел низкий балдахин на четырех железных столбах с болтающейся кругом бахромой, которая весьма мало позволяла видеть.

* «с маслом» (*um.*)

** «шум» (*um.*)

– Нельзя ли снять зонтик? – робко попросил я извозчика.

Начался невообразимый галдеж. Подошел хозяин, потрогал столбы, понюхал их для чего-то и, обратившись ко мне, строго и серьезно объявил, что снять нельзя, что нужно для этого разбирать весь экипаж, а для того чтобы собрать его вновь, нужно только три часа. Через минуту мы уже выехали из города. Холмистые горизонты открылись по обеим сторонам дороги. Мы ехали дальше, холмы незаметно поднимались, за ними, очень далеко, чувствовались горы. Иногда мы слезали и шли пешком. По краям желтой дороги росла негустая и неяркая трава. И все кругом было неяркое, очень тихое, зеленовато-серое. Поля с бледными колосьями, бесконечные виноградники с еще плохо распустившимися листьями и среди этих полей и виноградников, повсюду, в равном расстоянии одна от другой, такие же бледные, узколистные оливы, с их коленчатыми крепкими стволами. Они не колебались от ветра и бросали на поля тонкие, сплетенные, паукообразные тени. Кое-где, на фоне уже показавшихся, тоже сероватых, гор резко выделялись черные, узкие кипарисы. Я вспомнил, что видел точно такие кипарисы, черные, как уголь, в флорентийском музее, на картине «Благовещение», которая приписывается Леонардо.

Серые горы все вырастали. Мы поднимались, дышалось вольнее и легче. Опять оливы и бледные поля, перерезанные черными линиями кипарисов, кое-где белые домики – поселки, дороги, идущие вправо и влево, образок Мадонны в белом камне с выдолбленной скамьей и зажженной лампадой...

За последним крутым поворотом перед нами сразу открылось Винчи. Тут уже почти не было ровного места. Холмы перешли в горы, равнина в холмы. И на одном из холмов, небольшом и остром, уместилось Винчи. Тонко и легко поднималась узкая башня старинной крепости. Ветер свежел, это было начало холодного и звонко-ясного трамонтано.

– Куда я должен везти синьоров? – обратился к нам извозчик.

В Винчи не было ничего даже напоминающего гостиницу, и мы решили отправиться к синдик, синьору Мартелли, к которому профессор дал нам карточку.

Все обошлось прекрасно. Синдик, еще молодой, полный, слегка страдающий одышкой, принял нас весело и радушно. Впрочем, в красивом домике своем не оставил, а повел в Муниципалитет, тяжелое каменное здание на главной и единственной улице Винчи. Он принес нам из архива все сочинения, брошюры, издания, касающиеся Винчи как родины Леонардо. Через час, когда синдик должен был окончить свои служебные дела, мы собирались все вместе поехать в Анкиано.

Винчи – небольшая деревушка, с простыми белыми домами в два этажа. Полуразрушенная крепость – на холме. Нижняя часть крепости превращена в жилище. Анкиано, истинное месторождение Леонардо, отстоит от Винчи на два или полтора километра, доро-

га тяжелая, почти все время в гору. Во времена Леонардо Анкиано было небольшим поселком. У въезда тогда существовал кабачок, где служила мать Леонардо, Катарина Катабрига. Теперь этого поселка больше нет. Остался один дом при дороге, не очень старый, похожий на все деревенские дома той местности, в два этажа, беловато-серый, окруженный виноградниками. Можно предположить, впрочем, что тут сохранилось кое-что из старого: украшение камина в средней комнате, закоптелого, черного, – поражает изящной и тонкой отделкой. У профессора Уциелли я видел рисунок этого угла.

Одного из хозяев знаменитого дома мы застали в винограднике. Синьор Мартелли, наш любезный синдик, знал их всех отлично, и мы немедленно вступили в разговор с анкианцем. Он копал землю, был одет очень бедно, хотя не неряшливо, с чистыми и аккуратными заплатами на холщовой рубашке, в высокой поярковой шляпе. Лицо у него было простое, слегка насмешливое, похожее на лицо русского человека, с длинной рыжеватой бородой. Он почти не удивился нам, принял нас с радушной снисходительностью и пригласил в дом. В средней комнате, общей для трех живущих в доме семей, было просторно, хотя темновато. Несколько женщин с детьми поклонились нам. Девочки-подростки у окна, ловко и быстро перебирая руками, плели из соломы длинные ленты, из которых делают шляпы. Я не мог понять, как они умещаются все, чужие и свои. Пожилой крестьянин, встретивший нас в винограднике, с доброй улыбкой объяснял мне это, женщины показывали комнаты. Комнаты все очень просторны, хотя низковаты. Стоят две большие, почти квадратные постели, с чистыми, очень аккуратными одеялами. Одна постель – супружеская, другая – для детей семьи. Наверху – целая комната отведена старику, главному в семье, которого все очень почитают. Я потом рассуждал с ним долго и был удивлен: он говорил о Леонардо и Микеланджело с истинным знанием дела. У старика была такая же аккуратная и широкая постель, у изголовья на стене висело маленькое распятие, образок Мадонны и какой-то листик с латинской молитвой. В низких окнах этой почти пустой комнаты не было стекол, только ставни. Несмотря на не мягкий климат, здесь далеко не во все окна вставляют рамы.

Мы вернулись в среднюю комнату. Там, на большом деревянном столе, окруженном лавками, уже стояло вино, фиги и хлеб. Хозяева пили с нами и много говорили. Над столом, на трех веревочках, висела лампада, длинная, с одним узким концом. На очаге что-то грелось, и угли красным светом обливали снизу мраморный, нежный завиток камина и эту странную лампаду, напоминающую прежние времена.

Мы решили на другой день, переночевав в Эмполи, опять приехать сюда и сделать рекомендованное нам Уциелли путешествие на гору Альбано.

– О, это нелегко, взойти на Альбано, но какой вид! По ту сторону видна вся долина Омброне, Арно. Как жаль, что я не могу поднимать-

ся на горы, я нездоров... Я бы тоже пошел с вами. Но вы сделайте это непременно, – уговаривал нас синьор Мартелли.

Пока же мы отправились к дороге на Альбано. Дорога была точно крута и камениста. На первом повороте мы сели. Нас окружали малорослые корявые дубы с сухими прошлогодними листьями. Мелкие пахучие цветы растения «сморра», бледные дикие фиалки, анютины глазки, неуловимый запах не то полыни, не то весны, не то каких-то неведомых горных трав... Внизу, под нашими ногами, белел домик Анкианы. Волнистые горизонты уходили, понижаясь к стороне Эмполи. А направо, дальше, голые каменистые горы поднимались в небо, с извилистыми тенями и серыми пропастями.

– Посмотрите на Винчи, – сказал Мартелли. – Не правда ли, отсюда оно похоже на осиное гнездо?

Винчи было все перед нами, на противоположном холме. День уже склонялся к закату, на солнце набежали тучи. Винчи было совсем черное, такое же черное, как два жестких кипариса на анкианской дороге. Остро подымалась узкая башня крепости.

Вероятно, все было так же во времена, когда босоногий Леонардо сопровождал свою мать в какой-нибудь поселок на дороге Альбано. Так же, во дни весны, здесь росла обильная сморра и беловатые фиалки, так же сухо шелестели дубы сморщенными листьями, так же сумрачно серело Монте-Альбано и над черным Винчи остро подымалась башня крепости...

Всю обратную дорогу из Винчи в Эмполи мы молчали. Ветер становился злее. Смеркалось. Я едва взглянул на подозрительного хозяина в гостинице Солнца, согласился на первую предложенную комнату и, усталый, наскоро принялся за холодный и скверный обед.

Однако меня охватила невольная дрожь, когда я вошел в эту приготовленную мне комнату. Она была громадна, темна, сыра, холодна, с ободранными обоями. Посредине стояла кровать под желтым балдахинном, такая широкая, что на ней, вероятно, удобнее было поместиться поперек. Толстые, грубые простыни чуть не дымились от сырости. В головах лежало что-то небольшое, длинное, очень твердое вместо подушки.

Нечего делать, надо было как-нибудь устроиваться. Хозяин каждую минуту приотворял дверь и глядел на меня недоброжелательными, черными глазами. Мне и лицо его казалось разбойничьим.

Я подошел к двери, хотел закрыть ее на ключ, и увидел, что замка нет.

Я кое-как заставил дверь стульями и бросился в постель, как бросаются, купаясь, в холодную воду, и тотчас же заснул.

Меня долго тревожило что-то во сне и даже, открыв глаза, всматриваясь в темноту, я не понимал, что со мною, где я. Раскаты приближающегося грома, землетрясение, грохот колесниц, буря на далеком море, гул тысячи голосов – что это такое? Я вскочил и зажег свечу.

Должно быть, на улице несчастье, пожар, или, в самом деле, землетрясение... Я хотел кричать, несмотря на холод, распахнул окно... Ничего. Огня не видно. Люди шелестят, кокают и галдят, но в гаме нет никакой тревожности, он тягучий, упорный, однообразный. Уже брезжило утро. Окно мое выходило на площадь. Я подумал, подумал – и понял. Это просто «гумоге». Обычное «гумоге», быть может, еще завтра базарный день. Они всегда так. Надо покориться.

Я опять лег и, после мучительных усилий, заснул.

– Синьор желает кофе с молоком и хлебом?

Я открыл окно. Светило солнце, опять белое, небеса были ясными и холодными, с фиолетовыми краями даже в это раннее утро. Я понял, что, вероятно, трамонтано усилился.

Действительно, ветер оказался очень неприятным. Кучер, когда мы сказали, что хотим идти на Монте-Альбано, неодобрительно покачал головой. Ехали мы до Винчи очень медленно. Ветер не рвал и не метал, он дул с ровной силой и, однообразно свистя, леденил члены. Но мы надеялись, что идти, особенно в гору, будет теплее.

Опять поля, редкие колосья, облетающие маки, оливы, – крепкие, черные сучья которых сегодня коротко вздрагивали от ветра. Мы проехали Винчи, не останавливаясь. Мелькнули большие окна Муниципалитета, белый, мраморный бюст Леонардо около дверей школы. Очень скверный бюст, кстати сказать. Синьор Мартелли показывал его нам накануне с большим смущением, повторяя, что он знает, какой стыд иметь в Винчи подобное изображение Леонардо. Почтенный синдик даже рассказал нам историю этого бюста, очень длинную, с любопытной враждой между устроителями школы и синдикатом. Подробности совершенно ускользнули из моей памяти.

На половине дороги между Винчи и Анкиано есть небольшое поместье какого-то графа. Красивый дом смотрит весело из-за высокой изгороди, сплошь покрытой розами. Кипарисы и черные, непадающие дубы бросают тени на крыльцо, выходящее к самой дороге. Накануне, проезжая в Анкиано, я видел на этом крыльце девушку, очень миловидную. Она была одета просто, как крестьянка, с платком, перекрещенным на груди, в синем переднике, и вязала чулок. Она подняла глаза. Я заметил узкое, совершенно бледное лицо, свежее без румянца, ровно-матовые, как уголь, волосы и такие же черные, без блеска, глаза, точно затененные слишком длинными ресницами. Может быть, служанка в анкианском кабачке, мать Леонардо, была похожа на эту бледную и тонкую девушку? И молодой флорентийский нотариус, домовладелец из Винчи, обратил на нее внимание...

Сегодня крыльцо было пусто, и я не видел больше моей красавицы. Ветер дул беспощадно и обрывал розы с изгороди.

Наше восхождение на Альбано действительно оказалось нелегким. Дорога, каменистая и крутая, шла без извилин наверх, между

сухим кустарником, скоппой, корявыми дубами, печальными от опавших листьев. Пустынные, близкие горы налево, отдаленные, казалось, от дороги только узкими пропастями, серые вчера – сегодня, под дыханьем ветра, были совсем лиловые, холодные. Ветер бил в лицо и слепил глаза. Камни обрывались из-под ног и катились вниз. Нам встретилось несколько крестьянских домиков с жидкими виноградниками кругом. Мы отдыхали на низком и широком каменном заборе – и шли дальше. Белое здание школы наверху, похожее не то на маяк, не то на обсерваторию, с башенкой, виднелось еще высоко над нами. Оттуда, говорили нам, можно взглянуть на долину по ту сторону Альбано, на далекие пизанские горы. Оттуда есть спуск прямо во Флоренцию, очень трудный.

Ветер был так силен, что невозможно было надеяться на прозрачность воздуха, и мы шли не для вида, а просто потому, что странная отрада была в этом восхождении. Как будто человек с трудом победил лиловые, нахмуренные горы, облитые ветром, и взор становился все длиннее и острее, потому что почти с каждым шагом раздвигался горизонт.

Не доходя немного до белого здания, мы присели отдохнуть у дороги, под защитой высокого камня, почти скалы. Противоположную долину еще нельзя было видеть, но все широкое пространство по направлению к Винчи и Эмполи лежало перед глазами, и там, куда уже взгляд не хватал, затуманивалось лиловатой, седеющей мглой. Сначала – горы, холодные, с широкими тенями, уступами и провалами, потом, дальше, волны тающих холмов. И везде – пространство, пустота, воздушность. Узкая горная дорожка не чувствуется, все время кажется, что медленно, с неощутимой плавностью, летишь над этими падающими горизонтами на гигантских крыльях. Крылья здесь кажутся необходимыми, родными и естественными. И то, что их нет, – вызывает в душе удивление и страх, как у человека, сразу лишившегося ног. Леонардо родился здесь, провел детство на этих дорогах. И всю жизнь ему казалось обидой и невозможностью, что у птиц есть крылья, и нет их у людей.

На высоте весны почти не чувствовалось. На деревьях не было ни одной почки, даже трава не зеленела. Пахло пронзительно влажным мохом и какими-то сухими, горными былинками. Мы решили сделать последнее усилие, встали и пошли к белому зданию на самой горе, в нескольких шагах от нашего привала. На открытом месте ветер удвоил свою злость, и эти последние шаги показались нам самыми мучительными, тем более, что на вершине было гораздо менее красиво, чем на нашем привале под скалой. Ветер превратился в вихрь и едва позволял открыть глаза. Обрывистая долина по ту сторону едва синела где-то далеко под нашими ногами. Все сливалось и стиралось во мгле. Опять на мгновение чувство необходимости и естественности полета, вольного движения над землею,

охватило меня. Ветер усиливал это чувство. Точно рои невидимых, быстрых и злых птиц пролетали мимо, трепеща и свистя сильными, громадными крыльями...

Мы остались в темноватой комнате школы недолго. Толпа детей смотрела на неожиданных гостей с нелюбезным любопытством, болтливая учительница говорила не в меру. Нам дали кислого вина. Мы не допили его, поспешили проститься и быстро пустились в обратный путь.

Наш извозчик ждал в Анкиано. Внизу нам показалось теплее и приветливее. Вчерашний крестьянин с рыжей бородой ласково поклонился. Лошадь побежала бодро. В Винчи мы заехали проститься с синьором Мартелли, но его не было дома. Мы должны были торопиться, чтобы попасть в Эмполи к вечернему флорентийскому поезду.

Становилось все холоднее, хотя ветер, видимо, падал. Солнце, близкое к закату, желтело, почти краснело. Кипарисы под его густыми лучами казались совсем темными, угольными. Я смотрел назад, где еще виднелось Винчи, порою скрытое за холмами. Удаляющиеся горы казались теперь яркими и прозрачными, похожими на аметистовые. И когда в последний раз мелькнула перед поворотом черная, скромная деревушка, прекрасная и странная на бледно-фиолетовом поле гор со своей острой и тонкой башней, у меня сжалось сердце. Так бывает больно при разлуке с любимым человеком.

Флоренция
1896



Я.П. ПОЛОНСКИЙ

В последние годы своей жизни это был очень высокий, немного сгорбленный старик, с тяжелой поступью. Медленно двигаясь, на костылях, переходил он из комнаты в комнату, выбирал уголок, где гости говорили громче и оживленнее, садился, прислушивался и говорил так же горячо, порой о тех же ненужных и шумных житейских делах, которые тем ненужнее, чем важнее кажутся людям. С любопытством осведомлялся он обо всех событиях и злобах дня, делал планы обширных поэм, всегда мечтая отразить в них самую последнюю современность. Ни литературные сражения, ни политические перевороты, ни юбилейные чествования, ни задорно-детские волнения молодежи, ни даже стачки московских купцов во время коронации – ничто не проходило мимо него, на все давал он отклик в своей поэзии: громил врагов свободы, воспевал и учение спиритов, и пользу Славянского Комитета:

Писатель, если только он –
Волна, а океан – Россия, –
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия.
Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражен,
Когда поражена свобода.

И в кратких стихах, и в длинных поэмах, – во многих томах его сочинений, видно это непрестанное, сознательное стремление к людям, желание схватить и отразить существующее, действительное, важное и насущное.

И с годами все гуще пыль большой житейской дороги покрывала не душу, а только одежду усталого странника, все глубже становились морщины лица его, он сгибался, как будто под тяжестью, и плелся через силу туда, куда все идут, со всеми, за всеми, хромя на своих костылях, неуклюжий, беспомощный, как большая старая птица с подстреленными крыльями, которые влачатся по земле.

Но в этом старом, темном, точно пыльном лице были детские глаза, светлые и холодные, как воды лесного родника, осененного дремучими ветвями, прозрачно-зеленого, спящего, которого взор человеческий никогда не видел и в котором обитает волшебный Дух. В этих глазах не было отражения действительности. Они смотрели так странно, так чуждо, что казалось, кто-то другой поселился в нем и смотрит на людей сквозь человеческие глаза и дает им чистоту, холод и власть. И люди, встречаясь с его взором, смущались и переставали верить, что он с ними. Он писал и думал о них, а Дух глубокого, тихого и страшного Лесного Родника, неведомый повелитель подсказывал ему иные слова, иные песни, подобные волшебным заклинаниям.

И как решить, что правдивее, что вероятнее: – действительность –

Гром и шум... Корабль качает,
Море темное кипит,
Ветер парус обрывает
И в снастях свистит...
или – сновидение? –

Вижу я во сне: качает
Няня колыбель мою,
И тихонько запекает
«Баюшки-баю!»

Так сильны были чары этого Духа, что стоило ему захотеть прикоснуться к действительной жизни, чтобы превратить ее тяжелую, грубую ткань в чудо, в тайну, в сказку, в легкие радужные паутины осеннего дня, в «ту заглохшую аллею с неподметенною листвою, где пахнет детской стариной», в голубоватый блеск болотных огоньков, манящих в царство русалок и лешего, в лепет дряхлой няни или вещей парки, в лампадный и лунный свет на белизне уютной детской постельки:

Свет лампы на подушках,
На гардинах свет луны.
О каких-то все игрушках
Золотые сны.

Революция в Париже, волнение русской молодежи, восстание Польши, переход через Неман, голод, война за освобождение братьев славян, – все разлетается, как пыльный вихрь на большой дороге, под властным и чистым дуновением лесного Духа, и вероятнее и драгоценнее, чем все действительное, насущное и полезное, становятся «о каких-то все игрушках золотые сны».

Просыпаюсь... Что случилось?
Что такое? Новый шквал? –
«Плохо! Стеньга обломилась,
Рулевой упал».

Что же делать? что могу я?
И вверяясь кораблю,
Вновь я лег и вновь дремлю я...
Закачало – сплю...

Снится мне: я свеж и молод,
Я влюблен, мечты кипят...
От зари рожденный холод
Проникает в сад.

Скоро ночь... темнеют ели...
Слышу ласково-живой,
Тихий лепет: «На качели
Сядем, милый мой!»

Стан ее полувоздушный
Обвила моя рука,
И качается послушно
Зыбкая доска...

Просыпаюсь... Что случилось? –
«Руль оторван; через нос
Вдоль волна перекатилась,
Унесен матрос».

Что же делать? Будь, что будет!
В руки Бога отдаюсь:
Коли смерть меня разбудит –
Я не здесь проснусь.

И смерть разбудила его: он проснулся дома и сбросил пыльную земную одежду, усталый странник, вернувшийся туда, откуда вышел, к тому, что было раньше детства и чем оно сказочно светится, к страшной и тихой глубине Лесного Родника, – неведомого людям, осененного дремучими ветвями, – к невозможному, несуществующему и более действительному, чем все, что есть.



ПРАЗДНИК ПУШКИНА

*Все звери полевые, все звери лесные!
Идите есть!*

Исаии, гл. LVI, 9.

Каждый день печатаются списки пожертвований на памятник Пушкину: «Иван Иванович Иванов – 3 р., наборщик Артемий – 5 к., гр. NN – 25 р., Коля, Вася, Муся, Вера – 15 к.», – бесконечные, серые, малые, – идут они:

...по горсти бедной принося
Привычну дань.

Г<-ну> Суворину принадлежит духовный почин в этом деле. Одно время казалось даже, что не столько «вся Россия», сколько г. Суворин ставит «всероссийский» памятник Пушкину. Против Суворина и Пушкина образовалась чужеземная интрига, чтобы помешать их торжеству. И русские благочестивые люди сомневались, – не есть ли замышляемый памятник «идолище поганое?». Суворин, как человек просвещенный, только посмеялся над этим суеверным страхом. И чужеземную интригу он победил, вдохновляемый тем чувством, которое один из птенцов его с простодушною откровенностью называет «инстинктом животного патриотизма». Он знал, что делает. Он сказал, что поставит памятник Пушкину, – и поставит. Во всяком случае, много будет меди, принадлежащей Суворину в этом памятнике. «Мы продолжали делать наше маленькое дело, и наш слабый голос доходил до сердца наших читателей, и накаплились десятки тысяч рублей», – пишет он с чрезмерной скромностью: если бы у него был в самом деле слабый голос, разве услышала бы его «вся Россия», разве пошла бы к нему, пошла бы за ним? Впрочем, эта скромность только признак силы:

Я спокоен:
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

В тайне сердца своего, в тишине ночей своих, Суворин имеет право говорить себе, как пушкинский герой:

Что не подвластно мне?.. Как некий демон,
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится.

Воистину не чудо ли это, не волшебство ли? Одно мановение Суворина, – и обветшалый, сомнительный, «нерукотворный» памятник Пушкина превращается в несомненный, современный, рукотворный, – и дремавшие академии пробуждаются, и какое-то министерство заказывает 40 000 гипсовых пушкинских бюстов, и кто-то изобретает игру «Смерть Пушкина», – лото или карты, и бесчисленные жалкие руки тянутся со святыми лептами, и готовятся пушкинские велосипедные гонки, и пушкинский шоколад, и совершается рождение Пушкина в Суворинском театре с облаками, амурами, громами и молниями К. Маковского, и «вольный гений» Случевского приносит к стопам Суворина «Поверженного Пушкина». И среди всех этих чудес, сам великий маг вещает в пифийском безумии, в священной ярости «животного патриотизма»:

«Этот идол прекрасен. Это наш русский лучезарный Аполлон... Он стоит царских почестей в день столетней годовщины своего рождения. Если б гром пушек встретил этот день, если б колокола звонили, гимны распевались, огни горели, русские флаги развевались бы и поднимающие душу слезы умиления виднелись бы на глазах благодарных граждан, – кто был бы недоволен таким единственным праздником на протяжении целого столетия?»

И все это кажется еще волшебнее, еще невероятнее, когда вспомнишь то, что происходило несколько месяцев назад, можно сказать вчера, по поводу того же Пушкина.

Вчера г. Спасович доказывал, что свидетельства современников о мудрости Пушкина – ни на чем не основанная легенда, что у него – поверхностный, заурядный ум, неспособный дать его поэзии значение всемирное. Все выслушали это мнение и промолчали. Впрочем, Спасович развенчивал Пушкина с осторожностью, с казуистическою ловкостью, – не столько словами, сколько намеками. Но уже с открытым лицом, с рыцарским прямодушием выступил Вл. Соловьев. Ссылаясь на святоотеческую книгу, Лимонарий св. Софония, патриарха Иерусалимского, объявил он, что пуля Геккерена была направлена не случаем, а Промыслом:

Жизнь его не враг отъял,
Он своею силой пал.
Жертва гибельного гнева.

Убийца невинен. Пушкин сам себя убил. Или лучше сказать, бог убил его, карая за безумную ревность, за нарушенное слово императору и за другие безнравственные поступки. Что посеял, то и пожал, — умер достойною смертью, смертью злодея и клятвопреступника, осужденный богом. О, конечно, в своем христианском прощении и незлобии Вл. Соловьев не поддержал бы собственной рукой руки убийцы, не нажал бы собственным пальцем курок его пистолета. Но теперь, когда казнь совершилась, когда Геккерен-палач исполнил смертный приговор судьбы — Вл. Соловьева, теперь, с безопасной высоты святоотеческого Лимонария на страницах либерального «Вестника Европы», Вл. Соловьев со спокойной совестью произнес над памятью поэта-язычника христианскую анафему. И опять наступило гробовое молчание, молчание мертвецов на кладбище Лимонария. Молчал и Суворин, который, должно быть, тогда еще не вспоминал о Пушкине, занятый другими, более насущными делами: довлеет днєви злоба его.

Приблизительно в это же время высказал свое мнение один из малых сих, из тех, имя коим легион, — капля океана, песчинка пустыни, — голос почти произвольный, стихийный, как шум воды или ветра, исходивший из самой глубины, из сердца русской черни: Пушкин великий поэт, но *«личность совершенно ничтожная»*.

Это только шелест капли. Но вот и голос океана, — русского народа, или по крайней мере того, что в наши дни желает казаться русским народом, — голос «великого писателя земли русской»:

«Когда вышли 50 лет после смерти Пушкина и одновременно распространились в народе его дешевые сочинения и ему поставили в Москве памятник, — пишет Л. Толстой в своей статье «Что такое искусство?», — я получил больше десяти писем от разных крестьян с вопросами о том, почему так возвеличили Пушкина? На днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке “монамента” господину Пушкину. В самом деле, надо только представить себе положение такого человека из народа, когда он, по доходящим до него газетам и слухам, узнает, что в России духовенство, начальство, все лучшие люди в России с торжеством открывают памятник великому человеку, благодетелю, славе России — Пушкину, про которого он до сих пор ничего не слышал. Со всех сторон он читает или слышит об этом и полагает, что если воздаются такие почести человеку, то вероятно человек этот сделал что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе... Каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше, чем легких нравов, что умер он на дуэли, т.е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные».

Все это было вчера. Вчера Спасович разоблачил умственное ничтожество Пушкина; Вл. Соловьев по Лимонарию приговорил его к смерти; один из малых сих прошелестел своим стихийным шелестом о нравственном ничтожестве Пушкина; Л. Толстой согласился с саратовским мещанином, что простому человеку можно с ума сойти от бессмысленности почестей, воздаваемых Пушкину, вся заслуга которого заключается лишь в том, что он писал неприличные стихи о любви, – согласился с тем же саратовским мещанином и с Вл. Соловьевым, что Пушкин – человек больше, чем легких нравов, и что он умер на дуэли, как убийца, как язычник.

Да, все это было вчера. А сегодня – «царские почести» Пушкину, колокольный звон, русские флаги, пушечная пальба, и сорок тысяч министерских бюстов, и суета академий, и пушкинские велосипедные гонки, и пушкинский шоколад, и лото или карты – «смерть Пушкина», и рождение Пушкина с облаками, амурами, громами и молниями К. Маковского, и бесчисленные протянутые руки с пятаками и двугривенными, и «всероссийский» памятник Пушкину, – единственный праздник на протяжении целого столетия, небывалое пиршество русского духа.

Какие противоречия, какие колебания! Тут в самом деле есть что-то, безумное, – смешное и в то же время страшное, и так, что чем смешнее, – тем страшнее.

В конце XV века новгородский архиепископ Геннадий жаловался на «душевный глад и глад разума божья», распространившийся в русском народе. Вместе с бунтом против церкви, – ересью «живодствующих», верою в нового Мессию, неизъяснимая тоска, как бы предчувствие всемирного переворота, овладела русскими людьми. На последнюю пасхалию восьмого тысячелетия от сотворения мира, на 1492 год, ждали пришествия Антихриста и кончины мира.

Теперь, накануне XX века, мы на этот счет спокойны. Никто, или почти никто, в России не ожидает ни кончины мира, ни пришествия Антихриста. И «душевного глада» мы не боимся. Нас пугает лишь голод телесный. Призраки его обступили нас, – страшные лица, обезображенные цингой и тифом, молящие руки, потухшие взоры. И чудится нам, что голод идет и на нас, пока еще сытых, –

И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой.

Но слава богу, – голодные плотью, если не собственной, то, по крайней мере, плотью братьев наших, – мы духом сыты. Есть у нас Пушкинские житницы, полные хлебом живым. Правда, эти житницы доныне были заперты для умиравших от голода, и даже нами, взявшими ключи от них, – как будто презрены. Но мы вспомнили о них, мы отыщем потерянные ключи, откроем двери настежь для всего на-

рода и напитаем голодных, потому что хлеба живого – Пушкинской красоты и мудрости – хватит на весь русский народ, томящийся вот уже четыре века «гладом душевным».

«Жаждающие, идите все к водам. Даже и вы, у которых нет серебра, – идите; покупайте и ешьте; идите, покупайте без серебра и без платы вино и молоко. Все звери полевые, все звери лесные! Идите есть».

Мы устроим великую трапезу, небывалое пиршество русского духа:

Зажжем огни, нальем бокалы.
Утопим весело умы.

И голодные услышали призыв, и устремились толпами к житницам, и ждут и теснятся, – прибежали все звери полевые, все звери лесные, – Иван Иванович Иванов, гр. NN, наборщик Артемий, Коля, Вася, Муся, Вера, – тянутся, тянутся жалкие, бесчисленные руки со святыми лептами к обещанному хлебу.

И не слышат они голоса пророка: «...для чего вам отвешивать серебро за то, что не хлеб, и трудовое свое за то, что не насыщает? Стражи ваши слепы все и невежды. И это – псы, жадные душою, не знающие сытости; и это – пастыри бессмысленные; все смотрят на свою дорогу, каждый до последнего – на свою корысть. Приходите, говорят, я достану вина, и мы напьемся сикеры, и завтра тоже будет, что сегодня, да еще и больше».

«И будет вместо благовония – зловоние, и вместо пояса будет веревка, и вместо завитых волос – плешь, и вместо широкой епанчи – узкое вретище, вместо красоты – клеймо».

Конечно, на Пушкинском пиршестве не будет недостатка в вине и в сикере, в цитрах и тимпанах, и «в широких епанчах». Но на ком из пирующих будут брачные одежды? Кто прославит Пушкина духом и словом? Не огнем ли Суворинского «животного патриотизма» зажгутся огни этой вечера? Или, может быть, Спасович откроет нам тайны Пушкинской мудрости? Или Вл. Соловьев, вдохновленный мертвецами Лимонария, споет заздравный гимн бессмертию Пушкина? Или «великий писатель земли русской» скажет, наконец, свое слово, объяснит голодным, почему хлеб красоты не менее нужен им, чем хлеб насущный? Но великий писатель сказал свое слово, – ему прибавить нечего, и он не возьмет его назад так же, как саратовский мещанин, сошедший с ума на «поганом идолище», на «монаменте» Пушкина. Теперь, когда все говорят, Л. Толстой безмолвствует, и вместе с ним, по выражению Пушкина, – *«народ безмолвствует»*.

Между этими двумя немymi становится жутко. «Ждем света, – по слову пророка, – и вот тьма, – озарения, и ходим во мраке. Ося-

заем, как слепые, стену, и, как без глаз, ходим ощупью; спотыкаемся в полдень, как в сумерки, между живыми, как мертвые».

И не малым сим, обманутым, умирающим от голода, простирающим руки с безумною мольбою о хлебе живом, а сытым и насыщающим, прославляющим Пушкина «царскими почестями», унижающим его за «легкие нравы», за «неприличные стихи о любви», – как бы хотелось им напомнить слово Откровения:

«Ты носишь имя, будто жив, но ты мертв. – Ты говоришь: я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг».

Но Суворин сказал, что будет пир, и значит пир будет.

Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы.

...будет пир голодных во славу не насытившего их, пир мертвых во славу бессмертного, будет вино и сикера, и гусли, и тимпаны, и речи всех, у кого только есть язык, – между сытым своей евангельскою истиной, безмолвным Львом Толстым и голодным, столь же безмолвным народом.

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной.
Повсюду смертию распространенной.

Если бы тень поэта увидела нас в этом упоении пира, – не отвратила ли бы она лицо свое, не прокляла ли бы нас, как некогда скорбный пророк: «праздники наши ненавидит душа моя, – ненавидит душа моя, даже до смерти».



ПАМЯТИ А. И. УРУСОВА

Над могилой А.И. Урусова – Андреевский произнес речь, где прославлялись заслуги покойного как адвоката, как создателя русского судебного слова. Андреевский, хотя сам не только адвокат, но и писатель, поэт, осветил главным образом одну лишь сторону жизни друга своего. Может быть, сторона эта, – сторона явной, всем понятной, общественной пользы, – и важна, но, если память Урусова действительно переживет его, то не только потому, что он был блестящим адвокатом: в жизни и в личности этого человека было нечто другое, скрытое, как будто бесполезное, не общественное и все-таки истинно важное, вечное.

Художнику трудно жить и творить в совершенном одиночестве. Нельзя без людей, – а к людям у него часто нет, или *пока еще* нет пути. Кто мог бы понять, тот не слышит; и дорога к искусству для художника почти всегда в начале темна и одинока, похожа на дорогу в пустыне ночью. И если в этой пустыне, вдали, вдруг затеплится огонек, – идущему легче и спокойнее. Может быть, он, в этом свете, увидит и других, идущих к нему по его пути, и все они почувствуют себя менее одинокими. Там, где брезжит этот огонек, тоже не пустыня, там есть жизнь, человек, который зажег огонь.

Таким человеком для пустынников искусства был Урусов.

Не художник сам, он любил прекрасное, как любят родное, – кровною любовью, с бескорыстием, дающим художнику силу и веру в то, что нет совершенного одиночества даже на самых темных и пустынных путях искусства. Ученик Монтаня, жизнерадостный скептик, свободный и соблазнительно-счастливый эпикуреец, любил он искусство так же, как жизнь, – жизнь для жизни, «искусство для искусства». Он, может быть, любил форму прекрасного, тело Слова сильнее, чем душу его. С какою жадностью то радостной, то благоговейной отыскивал он, записывал, повторял сочетания слов, созвучия у лучших, самых тонких и редких поэтов! С каким терпением собирал все, что можно найти о Флобере (писать о котором готовился всю жизнь, но так и не решился), откапывал старые драгоценные издания Бодлера и сверял их с новыми, возмущаясь переменой одного слова, одной буквы, от которой иногда теряется неуловимая прелесть под-

линника: только во времена Возрождения гуманисты умели так свято чтить не одно содержание, но и форму прекрасного, не одну святую душу, но и святое тело человеческого Слова. Нам, с нашею закоренелою привычкою к бесплотной одухотворенности, эта суеверная любовь к прекрасной форме – как будто только к форме, только к плоти искусства, – может показаться не совершенной. Но истинная любовь всегда доходит до конца через прекрасную форму, через плоть доходит до живущего в ней духа, которым ведь только и прекрасна всякая плоть. И Урусов не мог не любить, – хотя бы помимо своего сознания, – дух литературы, любя с такою силою и полнотой ее плоть.

Тех, кто не понимает, что любовь к форме, поклонение форме есть не неправда, а *половина правды*, необходимое преддверие к святому святых, – исповедание Урусова – «*искусство для искусства*» пугает и отталкивает. Не умея любоваться храмом снаружи, не веря, что есть что-то внутри, толпа всегда желала и будет желать сделать это огромное, чуждое и как будто бесполезное здание полезным, «общественным», устроить в нем больницу или дом для призрения бедных.

Такие люди, как Урусов (их все меньше и меньше), стоят на страже у дверей храма, в который сами, может быть, никогда не войдут. Они говорят: «искусство для искусства, храм для храма». Толпа смеется над этими словами и боится их потому, что и в них уже есть начало великой и страшной святыни. Но тот, кто понял, что это лишь одна из необходимых ступеней к алтарю последнего Искусства, кто понял, что «искусство *не* для искусства», но и *не* для жизни, а для чего-то высшего, чем жизнь и само искусство (так же ведь, как и храм не для храма, а для Бога), – тот поймет и Урусова, этого верного стража в святом преддверии, тот не забудет о нем и тихим приветом почтить эту тихую могилу.



ДОПОЛНЕНИЯ

Письмо в редакцию [1]

М. г. По поводу заметки г. Скрибы – «*Что сей сон значит?*» – считаю нужным дать следующее объяснение: текст второй новеллы, озаглавленной «*Любовь сильнее смерти*», принадлежит мне целиком. Что же касается рассказа «*Наука любви*», заимствованного у одного итальянского новеллера эпохи Возрождения, то выясненный мною контраст культурных идей и настроений в двух противоположных и преднамеренно сопоставленных любовных новеллах, так же как некоторые введенные мною сокращения и добавления настолько изменили внутренний эстетический строй и дух старинного текста, что я не счел себя вправе приписывать его Джованни Фиорентино. Соединив обе вещи под одним заглавием «*Две новеллы XV века*», я не предполагал, что это заглавие, которое я продолжаю считать точным и достаточно определяющим общий характер моей работы, может дать повод для каких-либо недоразумений.

Письмо в редакцию [2]

М. г. По поводу сообщенной в «Новом времени» и в некоторых других газетах программы торжества в память Пушкина в Святых Горах, прошу дать место следующему заявлению: имя мое включено в эту программу не только помимо моего согласия, но и без моего ведома. Никакого приветственного стихотворения Пушкину я не сочинял и никакого участия в упомянутых торжествах не принимаю.

Письмо в редакцию [3]

М. г. Ввиду моего отсутствия из Петербурга, я только теперь узнал, что в зале Кононова дана была трагедия Софокла «Антигона» в моем переводе. В предупреждение возможных недоразумений позвольте сообщить следующее: в постановке этой пьесы я не только никакого участия не принимал, но и о намерении воспользоваться моим переводом не был предупрежден устроителями спектакля, которые сочли возможным и приличным обойтись без моего согласия.

2-го (14-го) января.
Рим.

ПРИМЕЧАНИЯ

В девятый том нового «Собрания сочинений» Д.С. Мережковского включены литературно-критические и публицистические выступления писателя 1880–1890-х гг., оставшиеся за пределами книги «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (1897), которая впервые увидела свет в ноябре 1896 г., а впоследствии в измененном составе вошла в ПСС24 (подробнее об этом см. «Примечания» к восьмому тому настоящего издания; там же оговорены изменения, которые претерпели тексты газетно-журнальных публикаций Мережковского после их включения в «Вечные спутники» – вот почему мы не стали помещать их в данный том).

Из всех публикуемых здесь текстов сам Мережковский ввел в состав ПСС24 только один – «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). В связи с этим, а также ввиду того, что упомянутая работа, в отличие от других, составивших настоящий том, выходила отдельной брошюрой, мы разместили ее первой. Текст воспроизводится в той редакции, которая представлена в восемнадцатом томе ПСС24, то есть по последнему прижизненному изданию, санкционированному самим автором. Напомним, что по первому прижизненному изданию работа Мережковского полностью уже воспроизводилась в дополнение к «Вечным спутникам», подготовленным Е.А. Андрущенко в серии «Литературные памятники» (СПб.: Наука, 2007).

Остальные публикации расположены нами в хронологической последовательности. Часть из них печатается после смерти автора впервые с подробными научными примечаниями («Селение Винчи (Из путевого дневника)», «Памяти А.И. Урусова»). Другие статьи переиздавались коллегами. Однако при сверке с первыми публикациями нами в довольно большом количестве были исправлены как существенные неточности, так и мелкие опечатки. Объем комментариев при этом значительно расширен. Отдельно, в качестве «Дополнений» к основному корпусу статей, впервые воспроизводятся и комментируются собранные из периодики тех лет открытые письма автора. Можно сказать, что в томе представлен самый полный на сегодняшний день (если не считать книгу «Вечные спутники») и наиболее выверенный корпус ранних литературно-критических и публицистических выступлений Мережковского за указанный период.

Невключение в девятый том статьи «А.В. Кольцов», вошедшей в сборник «Философские течения русской поэзии» (1896), составленный П.П. Перцовым, объясняется тем, что это – републикация фрагмента из брошюры «О при-

чинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Тексты «Вместо предисловия (К трагедии Софокла «Эдип-Царь»)» (Вестник иностранной литературы. 1894. № 1. С. 5–9), а также предисловие к «Антигоне» Софокла (Вестник Европы. 1892. № 4. С. 457–458) будут опубликованы в том же переводе настоящего «Собрания сочинений». Наконец, отсутствие «Желтолицых позитивистов» (Вестник иностранной литературы. 1895. № 3. С. 71–84) объясняется тем, что в 1914 г. этот текст был включен Мережковским в сборник «Грядущий Хам». Именно в таком составе он отвечает последней авторской воле и, соответственно, в дальнейшем будет воспроизведен по четырнадцатому тому ПСС24, то есть по последнему прижизненному изданию.

Современники Мережковского живо отозвались прежде всего на публикацию брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Перечислим самые известные отклики, появившиеся в печати (о других см. в примеч. к тексту):

[Б.н. Критика и публицистика] // Русская мысль. 1893. № 2. Библиогр. отд. С. 59.

Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1893. № 6126. 19 (31) марта. С. 2.

Вольнский А.Л. Литературные заметки // Северный вестник. 1893. № 3. С. 108–111 (вошло в книгу: *Вольнский А.Л.* Русские критики: Литературные очерки. СПб.: Тип. М. Меркушева (бывш. Н. Лебедева), 1896).

Михайловский Н.К. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. С. 45–68 (вошло в книгу: *Михайловский Н.К.* Литературные воспоминания и современная смута. Т. II. СПб.: Типо-лит. Б.М. Вольфа, 1900). См. также отдельные упоминания брошюры Мережковского, без обстоятельного разбора: *Михайловский Н.К.* Литература и жизнь // Русская мысль. 1893. № 4. С. 176; *Михайловский Н.К.* Литература и жизнь // Русское богатство. 1893. № 9. С. 79–104.

Николаев Ю. Жизнь и теоретики // Московские ведомости. 1893. № 116. 29 апреля. С. 2–3.

Скабичевский А. Заметки о текущей литературе // Скабичевский А. Соч.: В 2 т. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1903. Т. 2. Стлб. 381–394.

Не остались без внимания и некоторые отдельные статьи писателя, составившие настоящий том, см.: «Старый вопрос по поводу нового таланта» ([Б.н. Периодические издания] // Русская мысль. 1889. № 1. Библиогр. отд. С. 34–39; *И.Е.* По поводу текущей литературы (Заметки) // Саратовский дневник. 1889. № 199. 19 сентября. С. 1), «Рассказы Вл. Короленко» (*А.Л.* Литературные заметки // Волжский вестник. 1889. № 136. 6 (18) июня. С. 2–3; *Р.Д.* Критические заметки // Неделя. 1889. № 20. 14 мая. Стлб. 645–649; [Б.н. Периодические издания] // Русская мысль. 1889. № 8. Библиогр. отд. С. 372–374; *Счастнев К.* Журнальное обозрение // Русское богатство. 1889. № 5–6. С. 314–331), «Мистическое движение нашего века» (*Чуйко В.* Журнальное обозрение // Одесский

листок. 1893. № 91. 10 (22) апреля. С. 2), «Праздник Пушкина» (Соловьев В.С. Особое чествование Пушкина (Письмо в редакцию) // Вестник Европы. 1899. № 7. С. 432–440; Соловьев В.С. Против исполнительного листа (Письмо в редакцию) // Вестник Европы. 1899. № 10. С. 848–852 [см. то же: Соловьев В.С. Собр. соч. 2-е изд. Т. 9. СПб.: Просвещение, 1913. С. 277–293]; Сиповский В.В. Пушкинская юбилейная литература (1899–1900 гг.): Критико-библиографический обзор. СПб.: Тип. «В.С. Балашев и К^о», 1901. С. 20–23).

Ранние литературно-критические статьи Мережковского, публикуемые нами, не раз привлекали внимание современных исследователей. Вот лишь некоторые из работ (в хронологическом порядке):

Федоренко Е.О. «Субъективная» критика Д.С. Мережковского (1890-е гг.) // Студент и науч.-тех. прогресс: Филология. Новосибирск, 1987. С. 22–31.

Андрущенко Е.А., Фризман Л.Г. Критик, эстетик, художник // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. М.: Искусство; Харьков: Фолио, 1994. Т. 1. С. 7–57.

Сарычев Я.В. «Субъективная критика» в системе теоретических и художественных исканий Д.С. Мережковского // Русская литературная критика серебряного века. Новгород, 1996. С. 73–77.

Хуберт М.А. Жанр портрета в литературно-критическом наследии Д. Мережковского // Перспективы. Одеса, 1998. № 3/4. С. 33–37.

Хуберт М.А. Концепция субъективно-художественной критики в работах Д.С. Мережковского 90-х годов XIX в. // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. Київ, 2000. Вип. 1. С. 159–162.

Кабакова Е.Г. Динамика текстопорождения в критике Д.С. Мережковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2001.

Хуберт М.А. Основные принципы символистской субъективной критики в творчестве Д. Мережковского 90-х годов XIX ст.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Измаил, 2002.

Хуберт М.А. Система жанров субъективной критики Д. Мережковского // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Ізмаїл, 2002. Вип.12. С. 195–200.

Шевчук Т.С. Концепция французского символизма в литературно-эстетических работах и поэзии Д.С. Мережковского конца 80-х – начала 90-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Измаил, 2002.

Гречаник И.В. Д. Мережковский-критик // Вестник Ставроп. гос. ун-та. Ставрополь, 2004. Вып. 39. С. 124–131.

Быстров В.Н. Исповедание красоты и веры (творчество Д. Мережковского-критика) // Рус. лит. СПб., 2005. № 2. С. 55–80.

Коптелова Н.Г. К вопросу о диалогичности критического мышления Д.С. Мережковского (на материалах статей о Чехове) // Диалог культур – культура диалога: В 2 ч. Кострома, 2005. Ч. 1. С. 117–122.

Шабаршина В.В. Своеобразие литературной критики Д.С. Мережковского конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005.

Коптелова Н.Г. Диалогический контекст литературной критики Д.С. Мережковского (на материале статей о Чехове) // Куприяновские чтения – 2005. Иваново, 2006. С. 32–42.

Журавлева А.А. Эволюция литературно-критической концепции Д.С. Мережковского: критика в коммуникативном аспекте // Языки профессиональной коммуникации. В 2 т. Челябинск, 2007. Т. 1. С. 263–267.

Коптелова Н.Г. Д.С. Мережковский о духовных основах творчества А.С. Пушкина (на материале литературно-критических статей 1880-х – 1890-х годов) // Духовно-нравственные основы русской литературы: В 2 ч. Кострома, 2007. Ч. 1. С. 293–303.

Коптелова Н.Г. О специфике речевой организации литературно-критических статей Д.С. Мережковского // Вестник Костром. гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. Кострома, 2007. Т. 13: спец. выпуск. С. 127–130.

Журавлева А.А. Эволюция литературно-критической концепции русской классики у Д.С. Мережковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Магнитогорск, 2009.

Казеева Е.А. Творчество французских натуралистов и парнасцев в критической интерпретации Д.С. Мережковского // Литература в контексте современности. Челябинск, 2009. С. 161–163.

Коптелова Н.Г. Статья «Праздник Пушкина» Д.С. Мережковского в контексте духовных исканий литературной критики XIX – начала XX веков // Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома, 2009. С. 201–208.

Коптелова Н.Г. Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880–1917 гг.). Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010.

Коптелова Н.Г. Специфика рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880–1917 гг.): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Кострома, 2011.

Муртузалиева Е.А. «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Д.С. Мережковского (структура, жанр) // Вестник Дагестан. гос. ун-та. Сер. 2: Гуманит. науки. Махачкала, 2011. № 3. С. 20–25.

Журавлева А.А. Эволюция оценки творчества И.С. Тургенева в дореволюционной критике Д.С. Мережковского: от писателя-символиста к «гению меры» и «всемирному поэту вечной женственности» // Знак: проблемное поле медиаобразования. Челябинск, 2012. № 2 (10). С. 93–100.

Ахунзянова Ф.Т. И.С. Тургенев как мифологема в критических работах Д.С. Мережковского // Культура и текст. Барнаул, 2013. № 2 (15). С. 228–238.

Ахунзянова Ф.Т. Мифотворческая стратегия Д.С. Мережковского как способ создания критического литературного портрета (на примере статей о И.С. Тургеневе) // Костром. гуманит. вестник. Кострома, 2013. № 1 (5). С. 31–33.

Муртузалиева Е.А. К вопросу о влиянии философии позитивизма на литературно-критическую и литературоведческую деятельность Д.С. Мережковского // Вестник Дагестан. гос. ун-та. Сер. 2: Гуманит. науки. Махачкала, 2014. № 3. С. 17–21.

Баликова М.С. «Общность веры и страданий...»: о принципах выбора героев ранней литературно-критической и романной прозы Д.С. Мережковского [Электронный ресурс] // Stephanos. М., 2016. № 6 (20). С. 200–208.

Орфография (в том числе при написании широко известных зарубежных имен) и пунктуация приближены к современной. Очевидные ошибки и опечатки исправляются без оговорок, но по возможности сохранены индивидуальные особенности автора. Тотальное соблюдение требования «неукоснительного сохранения аутентичного режима правописания, то есть той системы правописания, в которой текст был создан»¹, в случае с Мережковским приведет к тиражированию типографских оплошностей. Сокращение «напр.» последовательно раскрывается до «например». Все текстовые выделения (курсив, разрядка) принадлежат автору.

В примечаниях даются только те сведения, которые представляются существенными в конкретном контексте. При этом с благодарностью к предшественникам учтены ранее осуществленные комментированные издания: *Мережковский Д.* Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи / Сост., автор послесл. и коммент. С.Н. Поварцов. М.: Кн. палата, 1991; *Мережковский Д. Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева. М.: Республика, 1995; *Мережковский Д.С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Изд. подгот. Е.А. Андрущенко. СПб.: Наука, 2007.

О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Впервые: *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. Печатается по тексту последнего прижизненного издания: ПСС24. Т. 18. С. 173–275.

26 октября 1892 г. Мережковский выступил в Русском литературном обществе в Петербурге с лекцией «О причинах упадка русской литературы». Выступление повторилось 8 декабря, а 15-го числа того же месяца писатель прочел вторую часть доклада – «О новых течениях современной русской литературы». Тексты лекций легли в основу брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», вышедшей в январе 1893 г. и вызвавшей большое количество отзывов (преимущественно отрицательных).

Исключение, пожалуй, составляет отклик Ю.Н. Говорухи-Отрока, который под псевдонимом «Ю. Николаев» писал: «<...> уже один тот факт, что г. Мереж-

¹ Пильщиков И.А., Перцов Н.В. О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 4. См. то же: Перцов Н., Пильщиков И. Проблемы текстологии русской литературы в лингвистическом освещении // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 920.

ковский, видящий в г. Фофанове “Божьей милостью поэта”, а в г. Михайловском “рыцаря Духа”, один тот факт, что г. Мережковский решается произносить подобные слова, свидетельствует о сильном повороте нашей “интеллигенции” на дорогу совершенно противоположную той, по которой она до сих пор шла» (Николаев Ю. Жизнь и теоретики // Московские ведомости. 1893. № 116. 29 апреля. С. 3).

Другие авторы оказались менее доброжелательны в своих оценках. Так, анонимный рецензент «Русской мысли», излагая слова Мережковского о том, что его «надежды возлагаются на *новое течение*, на поэтов-мистиков, символистов», недоумевал: «Но кто же эти таинственные и столь прекрасные незнакомцы?» ([Б.н. Критика и публицистика] // Русская мысль. 1893. № 2. Библиогр. отд. С. 59). «Критические очерки» В.П. Буренина с первых строк выражали отношение ко всему творчеству начинающего писателя: «Г<-н> Мережковский, накропавший целых два тома посредственных и холодных стихов, вздумал обратиться к прозе и накропал посредственную статейку под длинным и претенциозным заглавием: “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы”» (Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1893. № 6126. 19 (31) марта. С. 2). И далее: «<...> следует вообще сказать, что это – претенциозная болтовня литературного подростка, которому хочется сказать много и о многом, но что именно и о чем именно – он сам не может дать себе ясного отчета» (Там же). Даже те немногие одобрительные слова, которые позволил себе Буренин, прозвучали двусмысленно: «Прежде всего мне понравился язык статейки: проза г. Мережковского положительно лучше его стихов. Насколько его стихи прозаичны и сухи, настолько же его проза вдохновенна и поэтична» (Там же).

Основные нападки рецензентов касались непоследовательности суждений Мережковского, отсутствия четких определений и сильных аргументов. В этом отношении сошлись представители разных литературных лагерей.

«Я отнюдь не думаю защищать русскую литературу от нападков г. Мережковского, – писал Н.К. Михайловский. – Напротив, многое я выразил бы даже гораздо резче, но со многим, конечно, согласиться не могу» (Михайловский Н.К. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. С. 49). Во-первых, по мнению Михайловского, трудно разобраться во взглядах критика на предмет: «Да простится мне вульгарное сравнение, мысль г. Мережковского скачет, как блоха; направление, быстрота и вообще характер этих скачков имеют, может быть, свои внутренние резоны, но, глядя со стороны, невольно поражаешься их какою-то капризной неожиданностью и несуразностью» (Там же. С. 50). Во-вторых, Михайловский, как и Буренин, отмечает положительные особенности языка Мережковского («<...> нечто бурно-пламенное, достигающее иногда высокой степени красоты и увлекательности <...>»), но добавляет, что они же ставят читателя «в тупик своею неточностью, бессвязностью и произвольностью» (Там же. С. 51). Итоговое суждение звучит не менее сурово: «Г<-н> Мережковский не пророк и не герой нового течения, а жертва недоразумения. Он сам страдает недостатком того всеохваты-

вающего начала, за отсутствие которого громит русскую литературу. Он лишь жаждет религиозного объединения своих понятий о причинной связи явлений и своего нравственного чувства, но думает удовлетворить свою жажду в безводной, давно высохшей пустыне и принимает миражи за действительность» (Там же. С. 66).

Упреки А.Л. Волынского из наиболее близкого Мережковскому в то время «Северного вестника» удивительным образом сближаются с претензиями Михайловского. «На этой книжке, – начинает свой отзыв Волынский, – стоит остановиться. В ней не видно критического таланта, продуманной теоретической мысли, глубоких ударов резцом настоящего художника, но она все-таки интересна» (*Волынский А.Л. Литературные заметки // Северный вестник. 1893. № 3. С. 108*). В тексте Мережковского рецензент не нашел порядка и системы: «Автору следовало точно, ясно определить те важные оттенки, которые отделяют поэзию от литературы и которые дали ему логическое право произвести указанное разграничение. Г<-н> Мережковский предпочитает логическим, всесторонним объяснениям пустые восклицания» (Там же. С. 111). Или: «Он ставит свои положения догматически, без всяких доказательств» (Там же). Отдельные выпады Волынского перекликаются с точкой зрения эстетически чуждого ему Буренина: «<...> это слова без содержания, это – фразы, взятые из стихотворений г. Мережковского, в которых так много напускного лиризма, патетических возгласов о красоте и величии природы, мелодраматических жестов – посреди удручающей нищеты чувства, поэтических образов и художественных красок» (Там же). Все это позволило рецензенту заключить: «<...> г. Мережковский слишком мало подготовлен для такого трудного и, по существу, философского дела, как литературная критика» (Там же. С. 109).

Отдельно следует остановиться на отзыве А.М. Скабичевского, который к уже прозвучавшим обвинениям в неточности и бессистемности (ср.: «Трудно представить себе тому, кто не перелистывал этой книги, что за невообразимый сумбур царит на ее страницах»; «<...> у г. Мережковского вы встретите десять различных взглядов на десяти страницах. Следующая страница представляет собой нечто совершенно противоположное, чем предыдущая; а третья отрицает и первую, и вторую!» (*Скабичевский А. Заметки о текущей литературе // Скабичевский А. Соч.: В 2 т. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1903. Т. 2. Стлб. 381*)) добавил упрек в «измене» национальной традиции: «Вы мечтаете возвыситься до заоблачного величия путем отщепенства – на почве международной отвлеченной поэзии надуманного символизма и предвзятого мистицизма. Этот путь действительно ни к чему иному не может повести, как только к смерти целого поколения. И да будет вам стыдно!.. Позвольте мне видеть в вас изменника не тому или другому направлению, партии, а нашей родной русской литературе!..» (Там же. Стлб. 394).

Другие отзывы о брошюре Мережковского, а также частные свидетельства о лекциях, легших в ее основу, см.: *Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Вып. 1 (1891–1900). М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 85, 92–93, 100–102. См. также обзоры лекций,*

опубликованные в 1892 г. за подписью «Петербуржец» в «Новом времени» (№ 5987. 28 октября; № 6029. 9 декабря; № 6036. 16 декабря).

С. 5. *Тургенев и Толстой – враги ~ ссора едва не кончилась дуэлью.* – См. подробно: Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Г.В. Краснова. М.: Худ. лит., 1978. Т. 1. С. 83–88, 528–529.

«*Буживаль, 27 или 28 июня 1883 г. Милый и дорогой Лев Николаевич ~ Не могу больше... Устал!*» – Из последнего письма И.С. Тургенева к Л.Н. Толстому (см.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч.: В 28 т. Л.: Наука, 1968. Т. 13. Кн. 2: Письма. С. 180).

С. 6. *...октавы Тассо...* – Октавами (строфой из восьми стихов с рифмовкой *abababcc*) написана поэма Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1575).

С. 7. *...нежных, как мрамор Парфенона...* – Ср. с автобиографическим признанием Мережковского из очерка «Акрополь», вошедшего в «Вечные спутники»: «Я пишу эти строки осеннею ночью, при однообразном шуме дождя и ветра, в моей петербургской комнате. На столе у меня лежат два маленьких осколка настоящего древнего камня из Парфенона. Благородный пентеликонский мрамор все еще искрится при свете лампы... И я смотрю на него с суеверной любовью, как благочестивый паломник на святыню, привезенную из далекой земли» (ПСС24. Т. 17. С. 18).

...лирических хорах Софокла. – Мережковский перевел трагедии Софокла («Антигона», 1892; «Эдип-царь», 1894; «Эдип в Колоне», 1896).

...в любовной идиллии Лонгуса «Дафнис и Хлоя». – См. также: Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. Пер. Д.С. Мережковского. СПб.: Изд. М.М. Ледерле, 1896 (на обл. дата: 1895).

С. 8. *...терцинах Алигьери.* – Терцинами (строфой из трех стихов с рифмовкой *aba bcb cdc* и т.д.) написана «Божественная Комедия» Данте.

С. 9. *...«Где двое или трое собрались во имя мое, там я среди них».* – Мф. 18:20.

...Такое же одиночество – судьба Гоголя. – См. публикацию Мережковского под названием «Судьба Гоголя. Творчество, жизнь и религия» (Новый путь. 1903. № 1–3).

...Лермонтов – уже вполне стихийное явление. – См. отдельную брошюру Мережковского «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (СПб.: Книгоизд-во «Пантеон», 1909; впервые под названием «Поэт сверхчеловечества. Лермонтов»: Русская мысль. 1909. № 3).

Достоевский, произносящий пламенную речь о всечеловеческой примиряющей терпимости русского народа на пушкинских празднествах... – Имеется в виду Пушкинская речь Достоевского, произнесенная 8 июня 1880 г. на заседании Общества любителей российской словесности по поводу открытия памятника А.С. Пушкину в Москве и опубликованная 1 августа того же года в «Дневнике писателя» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 136–149).

С. 9–10. *...пишет на одного из величайших русских поэтов ~ карикатуру Кармазинова в «Бесах».* – Имеется в виду И.С. Тургенев.

С. 10. Некрасов, Щедрин и весь собранный ими кружок... – Речь идет об обновленной в 1868 г. редакции журнала «Отечественные записки».

...к *«жестокому таланту»*... – «Жестокий талант» – название статьи Н.К. Михайловского о Достоевском, впервые опубликованной в 1882 г. в сентябрьском и октябрьском выпусках «Отечественных записок».

Тургенев, по собственному признанию, чувствует инстинктивное, даже физиологическое отвращение к поэзии Некрасова. – См., например, в письме к Я.П. Полонскому от 29 января (10 февраля) 1870 г.: «...ты, может быть, и прав в том, что ты говоришь мне по поводу Некрасова; но, поверь, я всегда был одного мнения о его сочинениях – и он это *знает*; даже когда мы находились в приятельских отношениях, он редко читал мне свои стихи – а когда читал их, то всегда с оговоркой: “Я – мол – знаю, что ты их не любишь”. Я к ним чувствую нечто вроде положительного отвращения: их “*agrière-goût*” – не знаю, как сказать по-русски – особенно противен: от них отзывает тиной, как от леща или карпии» (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М.: Наука, 1994. Т. 10. С. 141).

С. 11. ...одичание, какое мы теперь переживаем. – См. также: Магомедова Д.М. «Одичание – вот слово...»: Д.С. Мережковский в записных книжках Александра Блока // Белые чтения: сборник науч. статей к 85-летию Галины Андреевны Белой. М.: Эдитус, 2016. С. 41–48.

...как он изображен на известной картине Репина. – Речь идет о картине «Пахарь. (Лев Николаевич Толстой на пашне)» (1887).

С. 12. ...лукрециевы гекзаметры... – римский поэт Тит Лукреций Кар (ок. 99–55 до н. э.) – автор дидактической поэмы «О природе вещей», написанной гекзаметром, традиционным стихотворным размером античной эпической поэзии.

...Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна. – Из стихотворения Е.А. Баратынского «На смерть Гёте» (1832).

В своих автобиографических признаниях Толстой неоднократно высказывает ~ презрение к собственным созданиям. – См., например, «Исповедь» (1884): «...я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости. В писаниях своих я делал то же самое, что и в жизни. Для того чтобы иметь славу и деньги, для которых я писал, надо было скрывать хорошее и выказывать дурное» (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 23. С. 4).

С. 13. ...Слезает Святогор с добра коня ~ А по белу лицу – не слезы, а кровь течет... – Из былины «Святогор и сумочка переметная» (см.: Былины / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. Ф.М. Селиванова. М.: Сов. Россия, 1988. С. 34).

...Румяный критик мой, насмешник толстопузый ~ Взгляни, какой здесь вид... – Из стихотворения А.С. Пушкина «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» (1830).

С. 14. ...возвращаясь из-за границы, из Парижа ~ там есть жизнь. – Весной 1891 г. Мережковский с женой по приглашению А.Н. Плещеева посещает Париж. Под впечатлением от этой поездки написана поэма «Конец века (Очерки современного Парижа)» (опубл.: 1892): «Но как ни тяжело, мы все-таки в Па-

риже – / К чему-то светлому и радостному ближе: / Здесь легче дышится, здесь люди ценят труд, / Участвуют в борьбе, страдают и живут» (*Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. СПб.: Академический проект, 2000. С. 427).

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий ~ великому народу». – См. стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Русский язык» (1882).

С. 15. ...которую *Салтыков* называл «рабским эзоповским языком». – Образ из цикла очерков М.Е. Салтыкова-Щедрина «Круглый год» (1879–1880) («Первое августа»). См.: *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Худ. лит., 1972. Т. 13. С. 505–506.

...«*Будильника*»... – русский сатирический журнал, издававшийся в 1865–1871 гг. в Петербурге, в 1873–1917 – в Москве.

...перед появлением *Вертера*... – Роман И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» был опубликован в 1774 г.

...знаменитая драма *Генрика Ибсена «Нора»* в первый раз была поставлена с большим успехом – о ужас! – в Веймарском театре, когда им управлял Гёте! – Драма «Кукольный дом» (1879), за которой в России и Германии закрепилось название «Нора», впервые была поставлена сразу после опубликования в 1879 г. в Христиании (ныне – Осло). Гёте же руководил придворным Веймарским театром с 1791 по 1817 г.

...имя французского поэта *Леконта де Лиля – граф де Лиль*. – Ироничное замечание Мережковского вызвано тем, что переводчик ошибочно воспринял имя Lesconte как титул le comte.

Пушкин уверял, что можно поучиться хорошему русскому языку у московских просвирен. – Имеются в виду слова А.С. Пушкина из «Опровержения на критики» (1830): «...не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (см.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 149).

С. 16. *Т. Карлейль говорит ~ могли бы сделаться только писатели*. – См. в книге Т. Карлейля «Герои и героическое в истории» в пер. В.И. Яковенко (2-е изд. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. С. 223–224).

...симонию литературного рынка... – «симонией» (от греч. σιμωνία, лат. simonia) называлась продажа и покупка церковных должностей, духовного сана и т.п. Здесь употреблено в широком смысле, как продажность.

...*Алигьери, бродивший без приюта из города в город*... – Речь о скитаниях Данте после его изгнания из Флоренции в 1302 г.

...*Эдгар По умирает как последний пьяница, как нищий, едва не на большой дороге в самой богатой стране мира*... – Э. По умер 7 октября 1849 г. в больнице в Балтиморе, куда был доставлен из городской таверны в беспомощном, изможденном состоянии и в грязной одежде.

С. 17. ...*Пушкин говорит в одном письме к Рылееву: «У нас писатели взяты из высшего класса общества ~ как шестисотлетний дворянин»*. – Ошибка Мережковского. Цитируется письмо к А.А. Бестужеву от конца мая – начала июня

1825 г. (см.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. С. 179).

С. 18. ...«*малых сих*»... – Мф. 18:6.

...*олеографиями*... – самый распространенный во второй половине XIX в. способ репродукции живописи.

С. 19. ...*как «власть имеющий»*... – Неточное воспроизведение слов Раскольникова из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866; ч. V, гл. 4) (см.: *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание / Изд. подгот. Л.Д. Опульская и Г.Ф. Коган. М.: Наука, 1970. С. 324).

С. 20. *Писатель отдает в редакцию серьезного журнала перевод одной греческой трагедии. ~ и вдруг целая трагедия Эсхила.* – Вероятнее всего, Мережковский, выполнивший перевод трагедии Эсхила «Скованный Прометей» (1891), приводит эпизод из собственной жизни.

И. Тэн сделал первую попытку применения строго научного метода к искусству. – Речь идет о трудах, положивших начало культурно-исторической школе: «Происхождение современной Франции» (1875–1895), «История английской литературы» (1863–1864), «Философия искусства» (1865–1869) и др.

С. 21. ...*ксениях Гёте*... – Гёте заимствовал название XIII книги эпиграмм римского поэта Марциала (I в. до н. э.) для наименования коротких юмористических стихотворений, которые он сочинял совместно с Шиллером.

С. 22. ...*как Рошфор в «L'intransigeant»*... – Речь идет о статьях французского писателя Анри Рошфора (Henri Rochefort; 1831–1913), которые в 1890-х гг. публиковались в основанной им в 1880 г. газете «L'intransigeant» (в пер. на рус. – «Бескомпромиссная») под заглавиями «Les Français de la décadence» («Французы декаданса»), «Les Signes du temps» («Признаки времени»), «Napoléon dernier» («Последний Наполеон»), «La Grande Bohême» («Великая Богема») и др.

...*соль, переставшая быть соленой.* – Мф. 9:50.

С. 23. *Его очерки из истории русской цензуры*... – См.: *Скабичевский А.М.* Очерки из истории русской цензуры (1700–1863). СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1892.

Однажды на Передвижной выставке я видел картину известного русского художника ~ смотрит на жестокосердного отца. – Речь идет о картине В.Е. Маковского «Не пуцу!» (1892), которая впервые экспонировалась на XX выставке Товарищества передвижных художественных выставок в Петербурге в феврале 1892 г.

С. 24. ...«...*Дух говорит церквам ~ и нищ, и слеп, и наг*». – Откр. 3:14–17.

С. 25. ...*Selbst die ungestalte Spinne / Kroch herbei und sog gewaltig.* – Из стихотворения Гёте «Капли нектара» («Die Nektaropfen», 1781). В пер. Б.И. Ярхо: «Припелся паук нелепый, / И тянул что было силы» (*Гёте И.-В.* Собр. соч.: В 13 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1932. Т. 1. С. 149).

...*Буренин, как оно ни дико и ни странно, написал несколько поэтических любовных элегий.* – Виктор Петрович Буренин (1841–1926) был известен прежде всего своими критическими статьями, а также сатирическими стихотворениями и переводами из В. Гюго, Г. Гейне, Дж. Байрона и др. На приведенные строки из статьи Мережковского сам Буренин откликнулся следующим образом:

«Я же думаю, вопреки мнению г. Мережковского, что сочинение мною в молодости любовных элегий ровно ничего не значило и не значит. Г<-н> Мережковский, например, сочинил гораздо более меня “любовных элегий”, проникнутых искренним и довольно глупым пафосом, но все-таки эти элегии несколько не дают ему права на титул призванного поэта и не могут свидетельствовать о том, что он “вкушает капли нектара”, а скорее о том, что он, даже достигши зрелого возраста, все еще питается детской манной кашкой. Кто не сочинял в молодости “любовных элегий”? Для этого нужна только именно молодость, со свежестью и страстностью чувств, да некоторая способность к версификации, в которой, вероятно, мне не откажет г. Мережковский, как и я ему не откажу в такой способности. Скажу даже больше: если бы я думал, что мои “любовные элегии” могли быть кому-нибудь нужны, я бы и теперь написал их сколько угодно и притом они были бы несколько не хуже тех, какие я писал в молодости, несколько не хуже тех, какие пишут в наши дни гг. Мережковские, Минские, Андреевские, Фофановы и прочие стихотворцы, “вкушающие” манную кашку – то бишь – капли нектара. Но так как, по моему глубокому убеждению, “любовные элегии”, и мои, и прочих нынешних поэтов, никому, кроме разве кадетов и гимназистов, не нужны, то я и не пишу их» (*Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1893. № 6126. 19 (31) марта. С. 2).

С. 26. *...Насекомым – сладострастье... / Ангел – Богу предстоит.* – Из «Песни радости» (1823–1824) Ф. Шиллера в пер. Ф.И. Тютчева.

С. 26–27. *...г. Волынского, юного и смелого рецензента «Северного вестника».* ~ Он недавно издал драгоценную книгу «Письма Бенедикта Спинозы» в превосходном переводе г-жи Л. Гуревич. – Журнал «Северный вестник» выходил в Петербурге с 1885 по 1898 г. 24 сентября 1891 г. Мережковский писал А.Н. Плещееву: «Сев<ерный> Вест<ник>» окончательно перешел в руки Гуревич, т.е. еврея Флексера (наст. имя и фам. А.Л. Волынского. – А.Х.), потому что Гуревич сама вся в руках Флексера. Он необычайно сделался важен» (НИОР РГБ. Ф. 359. К. 8228. Ед. хр. 48. Л. 2). См. также примеч. к очерку «Селение Винчи». Имеется в виду издание: Переписка Бенедикта де Спинозы. С прил. жизнеописания Спинозы И. Колеруса / Пер. с лат. Л.Я. Гуревич; под ред. и с примеч. А.Л. Волынского. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1891.

С. 27. *...популярные статьи г. Волынского о Канта.* – См. публикацию «Критические и догматические элементы философии Канта» (Северный вестник. 1889. № 7. С. 67–87; № 9. С. 61–83; № 12. С. 55–78). Волынскому также принадлежит статья «Критика и догматика Канта», вошедшая в его сборник «Книга великого гнева» (СПб.: Изд. С.-Петербург. Т-ва «Труд», 1904).

Во всех трудах г. Волынского есть одна характерная черта – не русская, но глубоко симпатичная. ~ чувствуется нравственный и философский темперамент семита. ~ тысячелетней жажды Бога. – Ср. с письмом Мережковского к Волынскому от 19 октября 1891 г.: «Я глубоко Русский, Вы глубоко Еврей. Существует какая-то странная, необъяснимая и, как Вл. Соловьев верно говорит, “зоологическая” сила, которая отталкивает семитическую и арийскую расу и вместе с тем притягивает их друг к другу. Поймите: Евреи как великий, стра-

дальческий и несправедливо гонимый народ привлекает меня, как мне чуждый, далекий и вместе с тем бесконечно близкий: своей *мистической верой* в Божественную Тайну» (Письмо Д.С. Мережковского к А.Л. Волынскому / Публ. Н.К. Пушкаревой // Российский архив. 1992. Вып. 2–3. С. 245).

С. 29. *Caveant consules*. – Первые слова ставшей крылатой фразы Цицерона и других ораторов римского сената: «Caveant consules ne quid res publica detriment capiat» – «Да позаботятся консулы, чтобы республика (общественное дело, общественный интерес) не понесла какого-либо ущерба» (*лат.*).

С. 31. ...*m. Huret* – *газетному интервьюисту, написавшему книгу «L'enquête sur l'évolution littéraire en France»*. – Имеется в виду книга французского журналиста Жюль Юре (Jules Huret; 1863–1915) «Анкета о литературной эволюции»: *Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891. См. также упоминание этой работы в статье Мережковского «Неоромантизм в драме».

Автор Ругон-Маккаров... – «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871–1893) – серия из 20 романов Э. Золя.

...«*Nana*» и «*Pot-Bouille*». – Романы Э. Золя «Нана» (1880) и «Накипь» (1882).

С. 32. ...«*Débâcle*»... – роман Э. Золя «Разгром» (1892).

«*Да, скоро и с великой жаждой ~ тем оно прекраснее*». – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 1. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 356; запись от 5 июля 1827 г.).

Тот же Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть символично. – В качестве первого эпиграфа к сборнику «Символы. (Песни и поэмы)» (1892) Мережковский привел цитату из второй части «Фауста» Гёте (заключительные стихи пятого акта), сопроводив ее собственным вольным переводом: «Все преходящее / Есть только *Символ*...» (в оригинале «*Gleichnis*» означает «подобие», а не «символ», на что неоднократно указывали исследователи; см.: *Коренева М.Ю.* Д.С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гёте. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории междунар. связей рус. лит. / Отв. ред. Ю.Д. Левин. Л.: Наука, 1991. С. 44–76).

С. 33. ...*Алкестис Еврипида*... – героиня трагедии Еврипида «Алкеста», жена царя Фер Адмета.

Последние минуты агонии m-me Bovary... – Отсылка к эпизоду из романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» (1856).

...*после трагической ночи в «Gespenster»*... – Отсылка к сцене из драмы Г. Ибсена «Привидения» (1881).

«*Мысль изреченная есть ложь*». – Строка из стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium!» (<1829>, начало 1830-х гг.).

С. 34. ...*по выражению Гёте, – Schwankende Gestalten*. – Выражение из первой строки «Посвящения» к «Фаусту»: «Ihr naht euch wieder Schwankende Gestalten». В пер. Н.А. Холодковского: «Вы вновь со мной, туманные виденья».

Характерно письмо Тургенева ~ просит снисхождения у г. Стасюлевича к своим лучшим созданиям. – Речь идет о письме от 5 (17) августа 1882 г.: «Любезнейший Михаил Матвеевич, так как мне предстоит сообщить вам много сведений – то делаю это по пунктам. <...> 3) Посылаю еще десяток моих – как вы их назвали – “Зигзагов” (“Стихотворений в прозе” – *Ред.*) для укомплектования полсотни. Прошу все это опять перечесать и осмотреть *объективным* взглядом – и по прибытии сюда – решить вопросы: Печатать ли? Как печатать (с подписью или без)? и когда?» (впервые опубл.: Вестник Европы. 1911. № 12. С. 24–25; см. также: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч.: В 28 т. Л.: Наука, 1968. Т. 13. Кн. 1: Письма. С. 327).

С. 35. *...Морелла и Лигейя из новелл Эдгара По.* – Героини одноименных новелл 1835 г. и 1838 г. Мережковскому принадлежит перевод «Лигейи» (Труд. 1893. № 11).

...бледно-зеленое небо над снегами Финстерааргорн... – Речь идет о стихотворении в прозе И.С. Тургенева «Разговор» (1878). Финстерааргорн – высочайшая вершина Бернских Альп.

С. 37. *Сам Гончаров в одной критической статье признается, что бабушка в «Обрыве» была для него не только характером живого человека, но и воплощением России.* – Речь идет о статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879): «Я писал с русской старой хорошей женщины, или с русских старых женщин старого доброго времени – коллективно, не думая ни о какой параллели, должно быть, но она инстинктивно гнездилась в моей голове, и когда я уже закончил фигуру, оглядел ее, – у меня в конце книги вырвались последние слова, которыми я и кончил роман. Вот они: “За ним (Райским, когда он был в Италии) все стояли и горячо звали к себе его три фигуры: его Вера, его Марфенька и бабушка, а за ними стояла и сильнее их влекла к себе еще другая исполинская фигура, другая великая бабушка – Россия!”» (*Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. С. 90).

С. 38. *...что в Байроне Бодлер называем le satanique.* – См. набросок письма Ш. Бодлера к Ж. Жанену: «Ему присущи ваши достоинства и ваши недостатки... и то, что *делает* поэта, – демоническая личность» (см.: *Бодлер Ш.* Проза / Сост. Е. Витковский; коммент. Е. Витковского, Е. Баевской. Харьков: Фолио, 2001. С. 430).

...«Мертвого дома»... – Речь идет о «Записках из Мертвого дома» (1861–1862) Ф.М. Достоевского.

С. 39. *...«Истинно говорю вам: кто не примет царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него».* – Неточная цитата. Ср.: «...истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное...» (Мф. 18:3).

С. 40. *Достоевский – пророк...* – Ср. с более поздним исследованием Мережковского «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)» (впервые: Весы. 1906. № 2–4).

Один русский писатель, ~ отвечает таким явлением, как Пушкин. – Ср. со словами Ф.М. Достоевского из Пушкинской речи: «Повсюду у Пушкина слышится вера в русский характер, вера в его духовную мощь, а коль вера, стало

быть, и надежда, великая надежда за русского человека <...>. И никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после его, не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 144).

С. 41. *Художник тратит время на популярные брошюры о пьянстве, ~ уверяет, что люди курят табак, чтобы заглушить совесть.* – См. работы Л.Н. Толстого: «О браке и призвании женщины» (1868), «Согласие против пьянства» (1887), «К молодым людям» (1888), «Об отношениях между полами» (1890), а также предисловие к книге А. Стокгэм «Токология, или Наука о рождении детей» (1888). Толстой перевел и отредактировал «Частное письмо к родителям, докторам и начальникам школ» Э. Бернс (1880). В завершение цитируется статья Толстого «Для чего люди одурманиваются?» (1890) (см.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1936. Т. 27. С. 282).

С. 44. *...Выдь на Волгу: чей стон раздается ~ Где народ – там и стон...* – Из стихотворения Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1858).

...байроновской «тьмы». – См. стихотворение Дж.Г. Байрона «Тьма» (1816).

Тяжелей горы, ~ Дума черная... – Из стихотворения А.В. Кольцова «Не шуми ты, рожь...» (1834).

Чтоб порою пред бедой ~ Песни петь соловьем! – Из стихотворения А.В. Кольцова «Путь» (1839).

Снаряжу коня... ~ Шапку до земли! – Из стихотворения А.В. Кольцова «Удалец» (1833).

С. 45. *И сила есть – да воли нет...* – Из стихотворения А.В. Кольцова «Пора любви» (1837).

И друзья мои, товарищи ~ А душой тебе я кланяюсь. – Из стихотворения А.В. Кольцова «Тоска по воле» (1839).

С твоим талантом стыдно спать, ~ И ласки милой воспевать! – Из стихотворения Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1856).

С. 46. *Не для житейского волненья, / Не для корысти, не для битв.* – Из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

...«в чистое золото поэзии», по выражению Белинского. – Фраза из статьи «О жизни и сочинениях Кольцова» (1846) (см.: *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. / Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. М.: ГИХЛ, 1948. Т. 3. С. 137).

На поля, сады, ~ И с молитвою. – Из стихотворения А.В. Кольцова «Урожай» (1835).

С. 47. *Посмотрю пойду, ~ Улыбается.* – Из стихотворения А.В. Кольцова «Урожай» (1835).

С. 47–48. *...Выйдет в поле травка... ~ Хлеб – мое богатство!* – Из стихотворения А.В. Кольцова «Песня пахаря» (1831).

С. 48. *...Видит солнышко, ~ Божьей Матери.* – Из стихотворения А.В. Кольцова «Урожай» (1835).

С. 49. *Храм Божий на горе мелькнул, ~ Пред этим скудным алтарем!* – Из гл. I поэмы Н.А. Некрасова «Тишина» (1856–1857).

С. 50. *...рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв.* – Из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

...Треволненья мирского далекая, ~ Ты, чистейшей любви божество! – Из стихотворения Н.А. Некрасова «Рыцарь на час» (1862).

С. 51. *...О, Муза, я у двери гроба. ~ Кнутом иссеченную Музу...* – Из стихотворения Н.А. Некрасова «О Муза, я у двери гроба...» (1877).

С. 52. *...«Царя Небесного в рабском виде»* – по выражению Тютчева... – См. стихотворение Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

...«Сон Макара»... – Рассказ В.Г. Короленко, написанный в 1883 г.

С. 53. *Когда библейский патриарх на своем гноище...* – Иов 7:5.

...как у Антея, когда он касается родной земли... – Отсылка к греческой мифологии: когда Антей, сын Посейдона и Геи, чувствовал, что начинает слабеть, он прикасался к земле, восполнявшей его силы.

С. 54. *...«Власть земли»...* – Речь идет об очерках Г.И. Успенского начала 1880-х гг. См. также в статьях «Руссо» и «Рассказы Вл. Короленко».

«*Парамон Юродивый*» – очерк Г.И. Успенского, впервые опубликованный в четвертом выпуске журнала «Отечественные записки» за 1877 г.

С. 55. *...Мы имели еще недавно случай наблюдать классический образчик неблагодарности в отношении одного молодого и смелого рецензента (имени его я не буду называть) к Н.К. Михайловскому.* – Имеется в виду заключительный абзац статьи В.В. Розанова «Почему мы отказываемся от “наследства 60–70-х годов”?» (впервые: Московские ведомости. 1891. № 185. 7 июля): «Один из видных публицистов старого лагеря горько сетует на нас. Он говорит о “пренебрежительном, высокомерном, вообще отрицательном отношении *детей* к лучшим заветам отцов”. Наш отказ от “наследия 60-х годов” он называет “ничем не оправдываемым” (статья г. Н. Михайловского: Литература и жизнь; Русская мысль, 1891 г., июль, стр. 144). Положа руку на сердце, может ли он сказать, что мы могли быть другими, вынеся с ранних годов все эти впечатления? И сам он, ясно, как мы, сознавая унижение науки ее служителями, не попытался ли бы вырвать у них по земле волокущееся знамя и понести его хоть как-нибудь самому? Не встал ли бы он, *оставаясь таким же и только родясь в наше время* (то есть не будучи сам инициатором многих идей, естественно не могущим отнестись к ним “со стороны”), в ряды самых горячих борцов с поколением отживающим, в котором стоит теперь? Все мы, поколение за поколением, в самих себе не имеем значения: наше значение обуславливается лишь тем, как относимся мы к вечным идеалам, подле нас стоящим, которые с отдельными поколениями не исчезают. Сохраняет поколение верность им – и значение его не пропадает; изменяет оно этим идеалам – и его значение тотчас меркнет. В сфере умственной любить одну истину – это не есть ли идеал? В сфере нравственной – относиться ко всем равно, ни в каком человеке не переставать видеть человека – не есть для нас долг? И если мы видели, как опять и опять человек рассматривается только как средство, если мы с отвращением заметили, как таким же средством становится и сама истина, могли ли мы не отворотиться от поколения, которое все это сделало?» (цит. по: *Розанов В.В. Литературные очерки.* СПб.: Тип. М. Меркушева, 1899. С. 11–12).

...в своих молодых статьях о Дарвине, о Спенсере... – См. статьи «Что такое прогресс?» (1869) и «Теория Дарвина и общественная наука» (1870–1873), впервые опубликованные в «Отечественных записках». Впоследствии вошли в прижизненное собрание сочинений автора: *Михайловский Н.К.* Соч.: В 6 т. СПб.: Тип. Б.М. Вольфа, 1896. Т. 1.

С. 56. ...*статья о Лермонтове*. – Речь идет о статье «Герой безвременья» (1891), впервые опубликованной в «Русских ведомостях». Впоследствии с сокращениями вошла в прижизненное собрание сочинений автора: *Михайловский Н.К.* Соч.: В 6 т. СПб.: Тип. Б.М. Вольфа, 1897. Т. 5. Стлб. 303–348.

Он имел одно виденье, ~ В сердце врезалось ему. – Из стихотворения А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829).

С. 57. ...*«рыцарям Духа Святого»*, по чудному выражению Гейне. – Вероятнее всего, Мережковский отсылает нас к стихотворению «Горная идиллия» (название в оригинале: Bergidylle («Auf dem Berge steht die Hütte...»)) из «Путешествия по Гарцу» («Die Harzreise») сборника «Книга песен». Последняя строфа второй части текста завершается именно этим выражением (курсив наш. – А.Х.): «Nun, so schau' mich an, mein Kindchen, / Küsse mich und schaue dreist; / Denn ich selber bin ein solcher / Ritter von dem heil'gen Geist [букв.: «Рыцарь Святого Духа»]» (*Heine H.* Buch der Lieder. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1827. S. 294). Наиболее близким к оригиналу оказался перевод П.И. Вейнберга, выполненный в 1859 г.: «Так смотри сюда скорее / Ты, ребенок милый мой, / И целуй меня смелее – / Рыцарь Духа пред тобой!» (цит. по: *Гейне Г.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с биогр. очерком П. Вейнберга. 2-е изд. Т. 5. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1904. С. 127). О популярности данной строки среди читателей – современников Мережковского свидетельствует и тот факт, что к 50-летию кончины Гейне В.В. Уманов-Каплуновский написал стихотворение под названием «Рыцарь Духа» (1906).

...*«Люди эти чтут меня устами своими, а сердце их далеко отстоит от меня»*. – Мф. 15:8; Мк. 7:6.

...*«которое человек взял и посеял на поле своем, ~ укрываются в ветвях его»*. – Мф. 13:31–32.

С. 58. ...*Гёте случалось говорить: «Немецкий писатель – немецкий мученик»*. – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 265; запись от 14 марта 1830 г.

Мы видели это знакомое прекрасное лицо уже на катафалке в сиянии погребальных свечей, в маленькой часовне, переполненной народом. – Похороны В.М. Гаршина состоялись 7 апреля 1888 г., через два дня после его смерти. Ср.: «Конечно, его торжественно отпевали. Собор на Измайловском проспекте был набит народом. Над открытым гробом Гаршина, стоявшим на возвышении среди церкви, траурным силуэтом выделялась скорбная фигура его жены. Похоронили его на Волковом кладбище» (*Ясинский Иер.* Роман моей жизни: Книга воспоминаний. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 235). По свидетельству других мемуаристов, Гаршина отпевали в церкви на Волковом кладбище (см.: Современники о В.М. Гаршине: Воспоминания / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г.Ф. Самосюк. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1977. С. 120, 145, 175).

Все произведения Гаршина могли бы уместиться в одном томике. – См.: Гаршин В.М. Полн. собр. соч. СПб.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1910.

С. 59. *Первый рассказ Гаршина на военную тему «Четыре дня» явился после Толстого.* – Рассказ В.М. Гаршина «Четыре дня» был опубликован в № 10 «Отечественных записок» за 1877 г. «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого вышли более чем за двадцать лет до этого, в 1855 г.

С. 61. *...он прочел рассказ Чехова «Степь» ~ на минуту заставила его позабыть страдания.* – Отзыв Гаршина о «Степи» записал В.А. Фаусек: «“Я пришел сообщить тебе замечательную новость <...> В России появился новый первоклассный писатель”. Он познакомился с рассказами г-на Чехова с тех пор, как они стали появляться в “Новом времени” и высоко оценил его талант. “Степь” он прочитал накануне, и она произвела на него чрезвычайное впечатление. На него, любителя и поклонника русского юга, пахнуло широким дыханием летней степной природы <...> Чехов как будто воскресил его. “У меня точно нарыв прорвался, – говорил он, – и я чувствую себя хорошо, как давно не чувствовал”» (Памяти В.М. Гаршина. СПб.: Тип. и Фототипия В.И. Штейн, 1889. С. 119–120).

С. 62. *Иногда взбираешься по скудной петербургской лестнице куда-нибудь на пятый этаж: ~ освободить человеческое сердце от бремени жизни.* – Ср. с записными книжками Д.С. Мережковского: «Каждое утро я слышу за стеной своей комнаты унылые бесконечные и терпеливые гаммы какой-то прилежной ученицы и думаю – в жизни очень редко бывают мелодии, песни скорби и радости, обычная человеческая жизнь похожа на эти фортепианные гаммы – безнадежные, бесконечные и бесценные» (Записные книжки и письма Д.С. Мережковского / Публ. Е. Андрущенко и Л. Фризмана // Русская речь. 1993. № 4. С. 33).

С. 63. *...романе-дневнике «Перед чем-то» (в «Сев<ерном> вест<нике>»)...* – Повесть П.Д. Боборыкина публиковалась в журнале в 1892 г. (№ 10, 11).

...Эсфирь. – См.: Шеллер-Михайлов А.К. Эсфирь. Историческая повесть из древнеперсидской жизни. СПб.: Изд. В. И. Губинского, 1892.

С. 64. *Это был портрет Фофанова. Художник удачно поместил фигуру поэта на легком дымчато-лазурном фоне. Фофанов гордо и наивно подымает к своему лирическому небу уродливое и вдохновенное лицо.* – Слова о «дымчато-лазурном фоне» – вероятная абберрация памяти Мережковского. Единственный из известных портретов К.М. Фофанова, над которым И.Е. Репин работал с ноября 1887 г. по февраль 1888 г., выполнен углем на светлом фоне. Известно, что этот портрет был приобретен М.П. Рябушинским (см.: Зильберштейн И. Утраченные портреты писателей работы Репина // Огонек. 1950. № 40. 1 октября. С. 24).

Перечтены помещенные в «Русском обозрении» письма Фета. – См.: В.П. Боткин, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой. Из воспоминаний А.А. Фета // Русское обозрение. 1890. № 1. С. 7–73; № 2. С. 463–514; № 3. С. 5–44; № 4. С. 479–505; № 5. С. 49–67; № 7. С. 6–29; № 8. С. 451–469.

С. 65. *Столица бредила в чаду своей тоски, ~ В зеркальных окнах трепетали.* – Из стихотворения К.М. Фофанова «Столица бредила в чаду своей тоски...» (1884).

С. 66. *...Вселенная во мне, и я в душе вселенной, ~ И без него она ничтожна и темна.* – Из стихотворения К.М. Фофанова «Вселенная во мне...» (1880).

...и Надсон, говоря о своей смерти. – См. также: Мережковский Д.С. Письма к С.Я. Надсону / Предисл., публ. и примеч. А.В. Лаврова // Новое лит. обозрение. 1994. № 8. С. 174–192.

С. 67. *...переписывали из «Вестника Европы» в отдельные альбомы и тетради: О, родина моя, о, родина терзаний!* – Из поэмы «На чужом пиру», впервые опубликованной в «Вестнике Европы» (1880. № 11. С. 151–157).

...«При свете совести». – См.: Минский Н.М. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. СПб.: Семеновская типо-лит. (И. Ефрона), 1890.

С. 68. *Все мысль, да мысль! Художник бедный слова! ~ И смерть, и жизнь, и правда без покрова. ~ Есть хмель ему на празднике мирском ~ Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.* – Цитаты из стихотворения Е.А. Баратынского «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..» (1840).

С. 69. *...Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном, ~ Среди пустыни бесконечной.* – Из стихотворения Н.М. Минского «Как сон, пройдут дела и помыслы людей...» (1887).

...«Он оригинален, ибо мыслит... он шел своею дорогою, один и независим». – Соединение цитат из статьи А.С. Пушкина «Баратынский» (1830) (см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 185, 186).

С. 70. «*Resignation*» – стихотворение Шиллера, впервые опубликованное в 1786 г. в журнале «Thalia». Русские поэты в переводах давали ему разные названия: «Покорность провидению» (М.А. Дмитриев), «Всепреданность» (...нъ), «Отречение» (Д.Н. Цертелев). С.А. Венгеров, включая в книгу это стихотворение под названием «Примирение», написал: «Русское заглавие не вполне передает смысл немецкого Resignation – сложного настроения, в которое входит понятие самоотречения, покорности судьбе, примирения с непреодолимым» (Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. СПб.: Изд. акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 343).

...Бодизатвы... – Бодхисаттва.

...«Рассвет»... – поэма (1882) А.А. Голенищева-Кутузова.

«У нас литература не есть потребность народная. ~ по личным расчетам». Пушкин писал это в 31 году. – Цитата с неточной датировкой из статьи А.С. Пушкина «Баратынский» (1830) (см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 185).

...превосходные монографии русских писателей – Тургенева, Лермонтова, Толстого, Баратынского, Некрасова, Достоевского... – Речь идет о статьях «Поэзия Баратынского» (1888), «Братья Карамазовы» (1888), «О Некрасове» (1889), «Лермонтов. Характеристика» (1889), «Из мыслей о Льве Толстом» (1890) и «Тургенев» (1892), вошедших в книгу С.А. Андреевского «Литера-

турные чтения» (СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1891). См. также примеч. к статье «Памяти А.И. Урусова».

С. 71. ...«*волапюком*»... – набор пустых, бессодержательных фраз. Volapük, «мировой язык», предшественник эсперанто, был изобретен в 1879 г. Иоганном Мартином Шлейером, немецким священником из Бадена. Здесь: набор непонятных слов.

...никто не вступил – по выражению Гёте – «на его почву»... – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 1. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 353; запись от 2 января 1824 г.

...маленькая художественная монография Андреевского. – Речь идет о статье С.А. Андреевского «Лермонтов. Характеристика», вошедшей в сборник его статей «Литературные чтения» (СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1891. С. 217–250). Впервые опубликована в «Новом времени» (1890. 16–17 января), выходила также отдельной брошюрой (СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1890).

С. 72. *Работы его о Байроне, Мицкевиче, Словацком, Лермонтове, Пушкине написаны превосходным языком.* – См. статьи «Столетний юбилей лорда Байрона» (Пантеон литературы. 1882. № 2), «Байронизм Пушкина и Лермонтова. Из эпохи романтизма» (Вестник Европы. 1888. № 3. С. 50–86; № 4. С. 500–548), «Байронизм у Лермонтова» (Спасович В.Д. Соч. Т. 2. СПб.: Книжный магазин Бр. Рымович, 1889. С. 343–406), «Пушкин и Мицкевич у памятника Петра Великого» (Вестник Европы. 1887. № 4. С. 743–793; то же в книге: Спасович В.Д. Соч. Т. 2. СПб.: Книжный магазин Бр. Рымович, 1889. С. 225–290), «Мицкевич в раннем периоде его жизни (до 1830 г.) как байронист» (Спасович В.Д. Соч. Т. 2. СПб.: Книжный магазин Бр. Рымович, 1889. С. 171–221), «Ю. Словацкий» (Пытин А.Н., Спасович В.Д. История славянских литератур. Т. 2. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1881. С. 677–690), «Период Мицкевича» (Пытин А.Н., Спасович В.Д. История славянских литератур. Т. 2. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1881. С. 607–676).

С. 73. ...*вот критика европейская.* – См. письмо к П.А. Вяземскому от 25 мая и около середины июня 1825 г.: «Ты спрашиваешь, доволен ли я тем, что сказал ты обо мне в Тел<е>графе». Что за вопрос? Европейские статьи так редки в наших журналах! а твоим пером водят и вкус и пристрастие дружбы» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. С. 183).

СТАРЫЙ ВОПРОС ПО ПОВОДУ НОВОГО ТАЛАНТА

Впервые: Северный вестник. 1888. № 11. С. 77–99. Печатается по тексту этого издания. В подзаголовке к статье указаны два сборника А.П. Чехова: «В сумерках» (СПб., 1887) и «Рассказы» (СПб., 1888). Имеется также примечание от редакции журнала: «Статья г. Мережковского, расходясь с мнениями некоторых из наших сотрудников лишь в подробностях эстетических воззрений на искусство, в основных своих принципах настолько приближается к этим мнениям, что мы сочли возможным дать ей место на страницах “Северного вестника”».

Позднее Д.С. Мережковский вспоминал: «Двадцать три или двадцать четыре года тому назад, вскоре после закрытия “Отечественных записок”, возник журнал “Северный вестник”. Редактором была А.М. Евреинова, издательницей – Сабашникова. Беллетристикой заведовал Плещеев, критическим отделом вначале – Михайловский. Последний очень строг был к молодым сотрудникам вроде меня, и я до сих пор не понимаю, как могла проскользнуть помимо него восторженная статья о Чехове. Верно, случилось это за время редакторского отсутствия. А может быть, он уже тогда фактически стал отдаляться от “Северного вестника”. Помню, однако, его резко осудительное письмо ко мне по поводу этой статьи. В то время глаза всех были устремлены на Гаршина. Его трагическая кончина еще усилила его влияние. Чехов едва начинал, под крылом Суворина. Вышел томик его рассказов “Хмурые люди”. И никому не хотелось после “Красного цветка” глядеть в сторону “Хмурых людей”» (*Мережковский Д.С. Брат человеческий // Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. М.: Кн. палата, 1991. С. 247*).

Дебютная статья Мережковского получила критические отзывы в периодике. «Надо заметить, – писал анонимный рецензент «Русской мысли», – что автор не принадлежит к числу современных литературных Пигасовых, у которых осталось лишь одно убеждение – не иметь никаких убеждений, и которые под видом объективного творчества выказывают полный индифферентизм к общественным вопросам и идеалам своего времени. Напротив, г. Мережковский признает так называемую “тенденцию” в числе законных и богатых источников поэтического вдохновения и не находит достаточно энергических слов, чтобы снять с себя подозрение в принадлежности к школе, прикрывающей свою идееобязнь плащом “эстетики” и “чистой красоты”. Тем не менее автор до того увлекается значением последней и с такою горячностью выступает на защиту красивой формы и элемента “бессознательного” в творчестве, что его критический этюд получает одностороннее освещение, а положения его являются произвольными» (*[Б.н. Периодические издания] // Русская мысль. 1889. № 1. Библиогр. отд. С. 34*). За непоследовательность суждений и отсутствие твердой позиции Мережковского упрекали на страницах «Саратовского дневника»: «Вместо того, чтобы прямо высказать свои душевные убеждения, он путается среди сотни противоречий, которыми раскрашены все его статьи; он убежден, что всякие завиральные идеи достаточно уже натворили бед и надо отделаться от них в чистой области поэзии; он убежден, что чистая поэзия – единственный род поэзии, который ему нравится, а все остальное низко; но у него не хватает смелости прямо высказать это, и он придумывает мудреную теорию, а под шумок подталкивает на самый верх Парнаса г. Фета, г. Чехова и всех своих ближних» (*И.Е. По поводу текущей литературы (Заметки) // Саратовский дневник. 1889. № 199. 19 сентября. С. 1*).

Иная оценка текста Мережковского содержится в письме А.Н. Плещеева к Чехову от 2 октября 1888 г.: «Вчера вечером пришел ко мне Мережковский и прочел небольшой этюд, который он написал о вас. Ей-богу, это лучше всего, что говорили о вас рецензенты. Мне кажется, что и вы будете довольны этой

статейкой. Это свежо, молодо и крайне симпатично» (цит. по: Чехов и Плещев / Ст. и публ. Л.С. Пустильник // Литературное наследство. Т. 68: Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 332). Однако сам Чехов воспринял статью о себе менее восторженно. В его письме к А.С. Суворину от 3 ноября 1888 г. читаем: «Мережковский пишет гладко и молодо, но на каждой странице он трусит, делает оговорки и идет на уступки – это признак, что он сам не уяснил себе вопроса... Меня величает он поэтом, мои рассказы – новеллами, моих героев – неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое» (*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. С. 54).

Впоследствии Мережковский посвятит Чехову не одну статью: «Чехов и Горький» (1906), «Асфодели и ромашка» (1908), «Брат человеческий» (1910), «Суворин и Чехов» (1914). С годами былая восторженность пройдет. «По поводу Чехова, – читаем в письме В.Я. Брюсову за 1910 г., – я мог бы сейчас только ругаться... от Чехова пошел в русской литературе – дурной вкус, дурной запах, который кончился Арцыбашевым, Куприным и проч. Но всего этого публично сказать нельзя» (НИОР РГБ. Ф. 386. К. 94. Ед. хр. 45. Л. 2об.–3). Перемена будет связана не столько с Чеховым (талант которого, по собственному выражению Мережковского, «как был, так и остался до конца» (*Мережковский Д.С.* Брат человеческий // Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. М.: Кн. палата, 1991. С. 249–250)), сколько с эволюцией взглядов самого писателя. Подробнее об отношениях между Чеховым и Мережковским см.: *Гущин М.* Творчество А.П. Чехова. Очерки. Харьков: Харьков. ун-т, 1954. С. 123–131; *Поварцов С.Н.* «Люди разных мечтаний» (Чехов и Мережковский) // Вопросы литературы. 1988. № 6. С. 153–183; *Толстая Е.Д.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М.: Радикс, 1994 (2-е изд., перераб. и доп. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002); *Чудаков А.П.* Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 50–67; *Гришунин А.Л.* Мережковский о Чехове // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 235–242; *Коптелова Н.Г.* А.П. Чехов в восприятии Д.С. Мережковского (1908–1914 гг.) // Вестник Костром. гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2006. № 1. С. 129–133; *Холиков А.А.* Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. С. 149–151. См. также: Письма Д.С. Мережковского к А.П. Чехову / Подгот. текста и коммент. А.М. Долотовой // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 258–268.

С. 76. *Спенсер в своей статье о музыке...* – Имеется в виду работа английского философа и социолога Герберта Спенсера «Происхождение и назначение музыки» (1857).

С. 77. *Г<-н> Чехов, издавший в прошлом и нынешнем году две книжки новелл...* – Речь идет об изданиях: *Антон П. Чехов.* В сумерках. Очерки и рассказы (СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1887); *Антон Чехов.* Рассказы (СПб.: Изд. А.С. Суво-

рина, 1888). Далее цитаты указываются по этим изданиям (в сокращенной форме). При наличии существенных расхождений с дефинитивным текстом для сравнения приводятся также цитаты из академических изданий А.П. Чехова.

С. 78. *...«с нею одною жизнью дышал, ~ чувствовал трав прозябанье», ~ «была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна».* – Из стихотворения Е.А. Баратынского «На смерть Гёте» (1832).

С. 78–79. *«Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, ~ сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степь»).* – «Рассказы» (с. 186).

С. 79. *Есть прелесть бездны на краю.* – Неточная цитата из «Пира во время чумы» (1830) А.С. Пушкина: «Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю».

«Позади сквозь скудный свет звезд ~ всюду природа представлялась темной, безгранично глубокой и холодной ямой» («Враги»). – «В сумерках» (с. 234). Мережковский обрывает цитату. Ср.: «...холодной ямой, откуда не выбраться ни Кирилову, ни Абогину, ни красному полумесяцу...» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 194–195).

...«какой-то мягкий махровый цветок ~ он не спит»... – «В сумерках» (с. 211). Из рассказа «Агафья». Ср.: «Какой-то мягкий, махровый цветок на высоком стебле нежно коснулся моей щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что он не спит» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 182).

...«золотые полосы вечерней зари ~ располагаются на ночлег». – «Рассказы» (с. 185). Из повести «Степь». Ср.: «...ангелы-хранители, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагались на ночлег...» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М.: Наука, 1977. Т. 7. С. 65).

С. 80. *«В жизни ничего нет дороже людей!»* – восклицает один из его героев... – «В сумерках» (с. 93). Слова Огнева из рассказа «Верочка».

«Это маленький, щедридушный человек, ~ крайне неопределенными чертами». – «В сумерках» (с. 12).

«Моя маменька при господах ~ в хорошие люди вывести». – «В сумерках» (с. 12).

С. 80–81. *«Так меня приспособили, ~ слова сказать».* ~ «...Живу по писанию, ~ кушаю по благовремени». – «В сумерках» (с. 16). Ср.: «...так меня приспособили, что я теперь не могу никакого мужицкого, неделикатного слова сказать» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 9).

С. 81. *...«я так о себе рассуждаю, ~ благородный господин»...* – «В сумерках» (с. 17). Ср.: «Я так об себе рассуждаю, что у маменьки я был незаконнорожденное дитё. Моя маменька весь свой век при господах жили и не желали за простого мужика выйтить...»

– И на барина налетела, – усмехается Птах.

– Не соблюли себя, это точно. Были оне благочестивые, богобоязливые, но девства не сохранили. Оно, конечно, грех, великий грех, что и говорить, но за то, может, во мне дворянская кровь есть. Может, только по званию я мужик,

а в естестве благородный господин» (*Чехов А.П.* В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 10).

«*Земли там, рассказывают, ~ деточки у меня будут*». – «В сумерках» (с. 20). Ср.: «Земли там, рассказывают, нипочем, все равно как снег: бери, сколько желаешь! Дадут мне, парень, землю и под пашню, и под огород, и под жилище... Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овечек, собак... кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели. Поставлю сруб, братцы, образов накуплю... Бог даст оженюсь, деточки у меня будут» (*Чехов А.П.* В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 12–13).

«*Так-то оно так, все оно хорошо, ~ Вишь, ты какой дохлый!*» – «В сумерках» (с. 24).

...«*он весь дрожит, ~ на которую наступили*». – «В сумерках» (с. 24).

С. 82. ...«*на траве виснут тусклые недобрые слезы. ~ стройных длинноносых кроншнепов!*» – «В сумерках» (с. 13). Ср.: «На траве виснут тусклые, недобрые слезы. Это не те слезы тихой радости, какими плачет земля, встречая и провожая летнее солнце, и какими поит она на заре перепелов, дергачей и стройных, длинноносых кроншнепов!» (*Чехов А.П.* В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 7).

«*Какой странный, дикий человек, ~ Это учитель народа!..*» – «В сумерках» (с. 251).

С. 82–83. «*Совестно! Боже, как совестно!.. ~ Даже перед престолом...*». – «В сумерках» (с. 264–266). Ср.: «– Совестно! Боже, как совестно! Не могу, гордец, чтоб люди мою бедность видели! Когда вы меня посетили, то ведь чаю вовсе не было, Павел Михайлович! Ни соринки его не было, а ведь открыться перед вами гордость помешала! Стыжусь своей одежды, вот этих латок... риз своих стыжусь, голода... А прилична ли гордость священнику?

Отец Яков остановился посреди кабинета и, словно не замечая присутствия Кунина, стал рассуждать с самим собой.

– Ну, положим, я снесу и голод, и срам, но ведь у меня, господи, еще попадья есть! Ведь я ее из хорошего дома взял! Она белоручка и нежная, привыкла и к чаю, и к белой булке, и к простыням... Она у родителей на фортепьянах играла... Молодая, еще и двадцати лет нет... Хочется, небось, и нарядиться, и пошалить, и в гости съездить... А она у меня... хуже кухарки всякой, стыдно на улицу показаться, боже мой, боже мой! Только и утехи у нее, что принесу из гостей яблочек или какой кренделечек...

Отец Яков опять обеими руками зачесал голову...

– И выходит у нас не любовь, а жалость... Не могу видеть ее без страдания! И что оно такое, господи, делается на свете! Такое делается, что если в газеты написать, то не поверят люди... И когда всему этому конец будет!

– Полноте, батюшка! – почти крикнул Кунин, пугаясь его тона. – Зачем так мрачно смотреть на жизнь?

– Извините великодушно, Павел Михайлович... – забормотал отец Яков, как пьяный. – Извините! все это... пустое, и вы не обращайте внимания... А только я себя виню и буду винить... Буду!

Отец Яков оглянулся и зашептал:

– Как-то рано утром иду я из Синькова в Лучково; гляжу, а на берегу стоит какая-то женщина и что-то делает... Подхожу ближе и глазам своим не верю... Ужас! Стоит жена доктора Ивана Сергеича и белье полощет... Докторша, в институте кончила! Значит, чтоб люди не видели, норовила пораньше встать и за версту от деревни уйти... Неодолимая гордость! Как увидела, что я около нее и бедность ее заметил, покраснела вся... Я оторопел, испугался, подбежал к ней, хочу помочь ей, а она белье от меня прячет, боится, чтоб я ее рваных сорочек не увидел...

– Все это как-то даже невероятно... – сказал Кунин, садясь и почти с ужасом глядя на бледное лицо отца Якова.

– Именно, невероятно! Никогда, Павел Михайлович, этого не было, чтоб докторши на реке белье полоскали! Ни в каких странах этого нет! Мне бы, как пастырю и отцу духовному, не допускать бы ее до этого, но что я могу сделать? Что? Сам же еще норовлю у ее мужа даром лечиться! Верно вы изволили определить, что все это невероятно! Глазам не верится! Во время обедни, знаете, выглянешь из алтаря, да как увидишь свою публику, голодного Авраамия и попадью, да как вспомнишь про докторшу, как у нее от холодной воды руки посинели, то, верите ли, забудешься и стоишь, как дурак, в бесчувствии, пока пономарь не окликнет... Ужас!

Отец Яков опять заходил.

– Господи Иисусе! – замахал он руками. – Святые угодники! И служить даже не могу... Вы вот про школу мне говорите, а я, как истукан, ничего не понимаю и только об еде думаю... Даже перед престолом...» (*Чехов А.П.* В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 220–222).

С. 83. ...*«и его всего скорчило, ~ перед невидимой правдой...»*. – «В сумерках» (с. 268–269).

С. 84. *«Я врач, ~ бутафорскую вещь!»* – «В сумерках» (с. 242).

«Абогин и доктор стояли лицом к лицу ~ способны понимать друг друга». – «В сумерках» (с. 243).

С. 85. ...*из второй недавно изданной книги...* – См. указанный выше сборник «Рассказы».

...«красу долин, небес и моря»... – Из стихотворения Н.А. Некрасова «Поэт и Гражданин» (1856).

...«вдохновение, звуки сладкие, молитвы»... – Отсылка к стихотворению А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

С. 86. ...*в личности армейского офицера, мечтающего об идеальной и несуществующей «сиреневой барышине»...* – Имеется в виду штабс-капитан Рябович из рассказа «Поцелуй».

...«бегал в Америку, уходил в разбойники, просился в монастырь, нанимал мальчишек, чтобы они его мучили за Христа». – «В сумерках» (с. 156). Ср.:

«Я и в Америку бегал, и в разбойники уходил, и в монастырь просился, и мальчишек нанимал, чтоб они меня мучили за Христа» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 129).

...«что у каждой науки есть начало, ~ как у периодической дроби»... ~ «Ведь я, сударыня, ~ рвала на части мое тело». – «В сумерках» (с. 159–160).

...«изнывал от тяжкого, беспорядочного труда, ~ Тобольским губерниям». – «В сумерках» (с. 160).

«Изменяя я тысячу раз, ~ плакал и грыз подушку!» – «В сумерках» (с. 161).

С. 87. «Этот голос человеческого горя ~ тоже заплакала». – «В сумерках» (с. 167).

...«резать, жечь – вникать иль изучать... ~ Резать будешь или жечь?..» – Из стихотворения Я.П. Полонского «В прилив» (1872).

С. 88. ...избранный им эпитафия: «Ночевала тучка золотая (т. е. Иловойская) на груди утеса великана (т. е. Лихарева)». – Рассказу А.П. Чехова «На пути» (1886) был предпослан эпитафия из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Утес» (1841).

...«подобно тому, – от себя уже замечает г. Чехов, – как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан». – «В сумерках» (с. 168).

С. 89. ...кейф... – то же, что «кайф» (от араб. «кэйф» – «время приятного безделья», «удовольствие»).

...«так и веет безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к жизни зря, спустя рукава». ~ «хуже всякого бобыля». – «В сумерках» (с. 206–207). Ср.: «...так и веяло безмятежностью, почти артистической страстью к жизни зря, спустя рукава» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 171).

...«в сторожа и пугало общественных огородов. ~ было как раз по его натуре». – «В сумерках» (с. 207).

...«любопытно... Про что ни говори, все любопытно. Птица теперь, человек ли... камешек ли этот взять – во всем своя умственность!..» – «В сумерках» (с. 209). Ср.: «– Любопытно! – потянулся Савка – Про что ни говори, все любопытно. Птица таперь, человек ли... камешек ли этот взять – во всем своя умственность!..» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 174).

С. 90. ...«остается одна только бледно-багровая полоска ~ как уголья пеплом» ~ «кажется, звучат и чаруют слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядящие с неба». – «В сумерках» (с. 210–211). Ср.: «Осталась одна только бледно-багровая полоска, да и та стала подергиваться мелкими облачками, как уголья пеплом» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 172); «Каза-лось, тихо звучали и чаровали слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядевшие на нас с неба...» (Там же. С. 175).

«Этого симпатичного поэтического человека, ~ кроткими и грустными чертами лица». – «В сумерках» (с. 286). Ср.: «Этого симпатичного, поэтического человека, выходявшего по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпавшего свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца, не понятого и одинокого, я представляю себе робким, бледным, с мягкими, кроткими и грустными чертами лица» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 238).

С. 91. ...(*«гордый демон так прекрасен, так лучезарен и могуч»*)... – Из стихотворения А.Н. Майкова «Ангел и демон» (1841).

«Вера (имя девушки) была пленительно хороша, ~ книг и истин...». ~ «как ни рылся в своей душе, не находил даже искорки». – «В сумерках» (с. 106). Ср.: «Объясняясь в любви, Вера была пленительно хороша, говорила красиво и страстно, но он испытывал не наслаждение, не жизненную радость, как бы хотел, а только чувство сострадания к Вере, боль и сожаление, что из-за него страдает хороший человек. Бог его знает, заговорил ли в нем книжный разум или сказалась неодолимая привычка к объективности, которая так часто мешает людям жить, но только восторги и страдание Веры казались ему приторными, несерьезными, а в то же время чувство возмущалось в нем и шептало, что все, что он видит и слышит теперь, с точки зрения природы и личного счастья, серьезнее всяких статистик, книг, истин...» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 86–87).

С. 92. «*Это не рассудочная холодность, ~ бессемейной жизни*». – «В сумерках» (с. 110).

...«опытный правовед, полжизни упражняющийся во всякого рода пресечениях, предупреждениях и наказаниях...» – «В сумерках» (с. 61). Ср.: «...опытный правовед, полжизни упражнявшийся во всякого рода пресечениях, предупреждениях и наказаниях...» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 49).

«Возьми, если хочешь! ~ Пусть себе стоит!» – «В сумерках» (с. 57). Ср.: «– Возьми, если хочешь! – сказал Сережа, подняв брови. – Ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери! Эта желтенькая собачка, что у тебя на столе, моя, но ведь я ничего... Пусть себе стоит!» (Чехов А.П. В сумерках. Очерки и рассказы / Изд. подгот. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин; Отв. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1986. С. 45).

...мелькает в рассказах «На суде»... – Рассказ Чехова называется «В суде».

С. 94. «*Châtiments*» Виктора Гюго... – «Возмездие» (1853), сборник гражданской лирики В. Гюго.

С. 97. «*Не мне управлять песнопевца душой*», ~ «Он вышую силу признал над собой, ~ При звуках воспрянув, тылает». – Из баллады Ф. Шиллера «Граф Габсбургский» (1803) в пер. В.А. Жуковского.

Впервые: Северный вестник. 1889. № 5. С. 1–29. Печатается по тексту этого издания.

Статья Д.С. Мережковского была встречена неоднозначно. Рецензент «Волжского вестника», отметив, что автор, известный своими стихотворениями, «гонится за двумя зайцами, появляясь еще и в критическом отделе “Сев<ерного> В<естника>”» (А.П. Литературные заметки // Волжский вестник. 1889. № 136. 6 (18) июня. С. 2), похвалил взгляд Мережковского на язык и манеру описания В.Г. Короленко: «Поэт в душе, но не в своих стихотворениях, г. Мережковский сумел подметить оригинальные особенности слова г. Короленки, на которые еще никто не обращал внимания. Статья г. Мережковского является во всяком случае интересной, как интересна всякая статья по поводу произведений крупного и оригинального таланта» (Там же. С. 3). В свою очередь Е.П. Карпов (под псевд. «К. Счастнев») отозвался об этой статье более сурово: «Д. Мережковский, небезызвестный поэт, кроме двух стихотворений, напечатал в майской книжке “Северного Вестника” критический очерк: “Рассказы Вл. Короленко”. Если два предыдущих очерка г. Мережковского “о Чехове” и “о Флобере” можно назвать не совсем удачными, то очерк “о Короленке” можно назвать совсем неудачным» (Счастнев К. Журнальное обозрение // Русское богатство. 1889. № 5–6. С. 328). «Вопросы, – резюмирует он, – которыми задается задумчиво-пытливо г. Д. Мережковский в начале статьи, так и остаются до конца статьи не разрешенными. Доказав, что г. Короленко описывает каторжников и острожников, критик разбирает его произведения из интеллигентной жизни и находит их слабыми, подражательными, лишенными тонкого психического чутья и претенциозными и советует ему писать главным образом из народного быта, где он совершенно в своей сфере. Теперь какому-нибудь критику стоит взяться за рассказы Вл. Короленко и доказать, что г. Короленко плохо знает русский народ, плохо владеет народным языком (об этом уж кто-то даже писал), и что останется от громадных надежд, возлагаемых на Вл. Короленко?» (Там же. С. 331). Р.А. Дистерло также не согласился с одной из основных мыслей Мережковского: «Идея “протеста униженных и оскорбленных”, как ее понимает г. Мережковский, если и не вполне чужда творчеству г. Короленко, то во всяком случае занимает в нем лишь незначительное место и вследствие того не помешала автору создать несколько несомненно поэтических вещей» (Р.Д. Критические заметки // Неделя. 1889. № 20. 14 мая. Стлб. 646). «Хотя г. Короленко, – сказано дальше, – и не вполне свободный художник, но все же он далеко не так узок, как старается представить это г. Мережковский» (Там же. Стлб. 647). Именно поэтому, отмечая в статье Мережковского то, что «поэт, превратившийся на этот раз в критика, очень хвалит г. Короленка», Дистерло предположил, что «едва ли похвалы эти будут приятны последнему» (Там же. Стлб. 645). Наконец, довольно резкий отзыв оставил анонимный рецензент «Русской мысли»: «...г. Мережковский <...> построил для г. Короленко

новую специальную теорию. В силу ее мы имеем теперь пол-Короленко, ибо г. Мережковский разрубил его пополам и одну часть признал годною, а другую совершенно отбросил. Схема критика весьма проста: интеллигенция и народ – все, что написал г. Короленко из народной или, как выражается его критик, “этнографической” среды, – все это талантливо, свежо, поэтично; все же произведения г. Короленко, в которых изображаются интеллигентные люди, слабы, подражательны, фальшивы, банальны... г. Мережковский не находит для них достаточно презрительных эпитетов» ([Б.л. Периодические издания] // Русская мысль. 1889. № 8. Библиогр. отд. С. 372). «Мы не станем спорить с г. Мережковским, – сказано далее, – и подробно опровергать его взгляд на писателя, литературная физиономия которого раскрывается именно в идейной совокупности всех его произведений как из народной, так и не народной среды. Это история длинная. Но нельзя не отметить всей “оригинальности” критики г. Мережковского. <...> Построить все произведения по внешним признакам в две шеренги, сделать им наружный смотр, одну сплошь оштрафовать за оторванные пуговицы, другую сплошь наградить орденами – вот критические приемы г. Мережковского» (Там же. С. 373).

Источники цитат, многие из которых Мережковский приводит с неточностями (оговариваются только лексико-грамматические и орфографические случаи, пунктуационные расхождения специально не отмечаются), указаны по двум изданиям В.Г. Короленко: «Очерки и рассказы» (2-е изд. М.: Изд. редакции журнала «Русская мысль», 1888) и «Слепой музыкант» (М.: Изд. редакции журнала «Русская мысль», 1888; с подзаголовком «Этюд»). Для произведений, публиковавшихся в «Северном вестнике», источники цитат даются по этому журналу: «Убивец» («Очерки сибирского туриста», III) (1885. № 1. С. 51–68), «За иконой. (Этнографические наброски с натуры)» (1887. № 9. С. 1–43), «По пути. (Святочный рассказ)» (1888. № 2. С. 1–49), «Ночью. (Очерк)» (1888. № 12. С. 1–30). Ряд известных текстов Короленко упоминается в статье Мережковского под заглавиями первых публикаций: «По пути» («Федор Бесприютный»), «В подследственном отделении» («Яшка»), «Из рассказов о бродягах» («Соколинец»), «Убивец» (в составе «Очерков сибирского туриста»).

С. 98. ...*«так дольше жить нельзя»*... – Заключительные слова из стихотворения А.А. Голенищева-Кутузова «Так жить нельзя! В разумности притворной...» (1884).

С. 99. ...*«юдоли плача и скорби»*... – устоявшееся выражение, которое обозначает человеческую жизнь и восходит к словам из библейского Псалма 83: «Проходя долиною плача, они открывают в ней источники, и дождь покрывает ее благословением».

С. 100. ...*«как агнцы безгласные, ведомые на заклание»*... – Ср.: «Но за Тебя умерщвляют нас всякий день, считают нас за овец, обреченных на заклание» (Пс. 43:23).

...и занимается очисткой выгребных ям... – Речь идет о герое пьесы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» (1887).

С. 101. ...«*властью земли*»... – Речь идет об очерках Г.И. Успенского начала 1880-х гг. «Власть земли». См. также примеч. к текстам «Руссо» и «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

С. 102. ...«*глаза лихорадочно загорались, ~ ударял себя в грудь*» ~ «*Иду, как Иеремия, иду обличать нечестивых!*» – «Очерки и рассказы» (1888). С. 24. Ср.: «...короткие волосы подымались на голове...».

«*Можно сказать с уверенностью, ~ сопровождавшей новоявленного пророка...*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 24.

С. 103. «*Макар, тот самый Макар, ~ говорил убедительно*». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 132. После слов «...вдруг ощутил в себе дар слова...» и до фразы «Он не робел...» опущена часть цитируемого текста.

«*Он ему не подчинится ~ быют отовсюду жестокие метели*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 133–135. После слов «...Пусть с ним делают что хотят!...» и до фразы «...И пусть не думают...» опущена часть цитируемого текста. Аналогичные случаи пропусков – между фразами: «...а овсом никогда не кормили...» и «...Да, его гоняли всю жизнь...», «...И он также...» и «...Пусть же они поищут...». Ср.: «...но овсом никогда не кормили...», «...злая, неприютная дряхлость...».

«*Он было понурил голову, ~ в сердце его истоцилось терпение*». ~ «*Тогда в его душе стало темно, ~ забыл все, кроме своего гнева...*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 136–137. Ср.: «...жили на земле в одно время с Макаром в богатых хоромах, то Макар их знает...», «...потому что обмыты духами, а чистые ризы сотканы чужими руками. Макар опять понурил голову, но тотчас же опять поднял ее. А между тем разве он не видит...».

С. 104. ...«*Лес шумит*»... – См. рассказ «Лес шумит. (Полесская легенда)» в книге: «Очерки и рассказы» (1888). С. 139–174.

...«...*собственно, держат его в одиночке за непризнание властей, ~ Собственно, для обличения*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 203. Ср.: «...он и ему грубость окажет. Все свое: “беззаконники, да слуги антихристовы!” Вот через это самое... А то раньше слободно он ходил по всей даже тюрьме без препятствий... – А зачем он стучит?...».

С. 104–105. ...«...*стою за Бога, за великого Государя, ~ стало быть, поступал так “для души”*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 205–206. После слов «...за все отечество и за всех людей...» и до фразы «...Обличаю начальников...» опущена часть цитируемого текста.

С. 105. ...«...*отрекись, вишь, от Бога, от великого Государя, ~ души в нем живой нету!*» – «Очерки и рассказы» (1888). С. 206.

...«...*он успел своим неукротимым стуком раздражить им нервы, ~ поддерживает меня Бог-от!*»». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 210–211. Ср.: «...до болезненной восприимчивости к этому стуку и торжествовал, – торжествовал сознательно...», «...над связавшими его по рукам и по ногам врагами. Победенный физически, он считал себя не сдавшимся победителю, пока еще “Господь поддерживает его” в единственно возможной форме борьбы. “Стучу вот!”...». После слов «...свою миссию, свое торжество...» и до фразы «“Думаете, заперли,

так уж я вам подвержен? Не-ет! Стучу, вот слава те, Господи, царица Небесная... поддерживает меня Бог-от!»» опущена часть цитируемого текста.

...«*Веры какой? – Никакой. – Как никакой?! ~ За то и сужден*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 225–226. В приведенном диалоге Мережковский последовательно опускает слова автора.

...«*Чудак! Пра-а, чудак! ~ этого оригинального учения*». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 227. Ср.: «– Как же, чудак! – говорил какой-то рыжеватый философ, с тузом на спине, – пра-а, чудак! Ведь ежели, сказываешь, к примеру: “нет!” Так что же есть? – Ничего! – отрезал камышинский мещанин коротко и ясно. “Ничего!” Выходит, что камышинский мещанин сужден, осужден, закован, сослан, наконец, готовится воспринять осуществление зрительских обещаний, которые порой бывают хуже всякого приговора, – вообще страдает из-за... ничего! Казалось бы, к тому, что характеризуется этим словом “ничего”, можно относиться лишь безразлично. Между тем камышинский мещанин относится к нему страстно, он является как бы адептом, подвижником чистого отрицания. Он бесстрашно исповедует свое “ничего” перед врагами этого оригинального учения».

С. 106. ...«*В четырех стенах за решеткой ~ будя в ней какие-то смутные чувства...*» («*Северный Вестник*». 1888. № 2). – Из рассказа «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 12, 13). После слов «...самый многочисленный конвой...» и до фразы «...Было что-то, придававшее особенный смысл...» опущена часть цитируемого текста.

«*Человека я хорошего, настоящего не видал и слова хорошего не слыхивал... Откуда мне было в понятие войти, в добродетель...*». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 18).

...«*Эх, барин, говорю тебе, ~ надо мне жизни своей конец сделать...*». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 19). Ср.: «Эх, барин, говорю тебе, – на такую линию поставлен, все ты не понимаешь. Веришь, – заговорил вдруг Панов серьезно: один раз слюбился я с бабой, с поселенкой; год прожил. Одну весну руками за нее хватался, чтобы не уйти мне... На другую сбежал. Пришел в тайгу и думаю: надо мне жизни своей конец сделать...».

С. 106–107. «*Посадил меня отец к оконцу: ну-ко, говорит, Яша! Пробуй, не пролезет ли голова. Голова пролезет, и весь пролезешь*». ~ «*Не лезет, говорю (а голова-то ведь лезет)*». ~ «*Тятяка, – кричу, – тятяка! Голова-то пролезла*». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 19). Ср.: «Подсадил меня отец к оконцу: “ну-ко, говорит, Яш! Пробуй, не пролезет ли голова. Голова пролезет, и весь пролезешь”».

С. 107. «*У нас, барин, – объясняет он Залесскому ~ никогда не жаловались...*». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 21). Ср.: «...своя честь есть...».

«*Может, спроси меня кто, ~ вот и вышло*». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 19). Ср.: «Может, спроси меня кто, – я бы согласнее в молодых годах окончиться, не чем (так! – А.Х.) эдакую жизнь провождать. И верно, что согласился бы. Так ведь никто не спросил. Вот и вышло...».

«Что он не более, как ничтожная случайность, ~ боли человеческого сердца...». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 20). Ср.: «...крик отчаяния...».

С. 108. «Работник он был примерный, ~ “Я так об них полагаю, что будь я министр – всех бы их запретил”». – «За иконой» (Северный вестник. 1887. № 9. С. 10).

«За правду помереть готов во всякое время»... – «За иконой» (Северный вестник. 1887. № 9. С. 23).

«Быть может, – говорит автор, ~ развитые люди». ~ «инстинктивное, искреннее искание настоящего смысла учения человечности и любви». – «За иконой» (Северный вестник. 1887. № 9. С. 31).

С. 109. «Я люблю, ~ Разливы рек ее, подобные морям». ~ «дрожащие огни печальных деревень, ~ чету белеющих берез». – Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина» (1841).

...«Давай, улетим! ~ туда, где гуляем – лишь ветер да я!» – Из стихотворения А.С. Пушкина «Узник» (1822).

С. 110. «Ты, барин, генерала Кукушкина не знаешь, видно? ~ Тут мы, бродяги, к нему и собираемся». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 19).

С. 111. «Теперь я уже знаю, ~ заманчивая и обманчивая даль». – См. рассказ «Соколинец»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 346. Ср.: «Теперь я уже знаю: привычный бродяга обманывал себя, уверяя, что он доволен своим спокойным существованием, своим домком, и коровкой, и бычком по третьему году, и оказываемым ему уважением. В глубине души он сознавал, – хотя и подавлял пока это сознание, – что эта серая жизнь, жизнь на чужбине, постылой и неприветливой, не про него. Из глубины души уже подымались в нем призывы тайги, его манила уже от серых будней безвестная, заманчивая и обманчивая даль».

...«...а ветер-то все гудет по проливу, ~ море на берег лезет!» – См. рассказ «Соколинец»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 375. Ср.: «Каменный берег весь стоном стонет, море на берег лезет!»

С. 111–112. «Казалось, меня обдавал свободный ветер, ~ Я забылся под давлением неразрешимого вопроса...». – См. рассказ «Соколинец»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 395–396. От слов «...залегали синие мороки...» до фразы «...Всю кровь взбудоражил во мне...» опущена часть цитируемого текста. Аналогичный случай – от слов «...Бродяга спал...» до фразы «...Я видел в нем только молодую жизнь...». Ср.: «...почему на меня пахнуло от него только призывом раздолья и простора...».

С. 112. ...«Крепко меня люди обидели – начальники. ~ Всяк о себе думает, была бы мамона сыта...» («Очерки сибирского туриста»). – См. рассказ «Убийца» («Очерки сибирского туриста», III) (Северный вестник. 1885. № 1. С. 53). Ср.: «– Что же? Нашел ли?»

С. 113. «Он говорил иногда, что желал бы все бросить ~ говорил он, но все-таки собирался...». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 98–99. От слов «...Податей платить, понятно, он также не будет...» до фразы «...Он допускал, что может не найти настоящую гору...» опущена часть цитируемого текста.

«*In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden*», как говорит гётевский Фауст Мефистофелю. – «В твоём Ничто надеюсь Все найти». Из «Фауста» Гёте (ч. 2, акт I).

С. 114. ...«*...наш век страстно ищет веры*». – Это верно! – сказал Панов. – Что верно? – Справедливо здесь написано насчет веры». – «По пути» (Северный вестник. 1888. № 2. С. 14). От слов «...наш век страстно ищет веры...» до фразы «– Это верно!» опущена часть цитируемого текста.

С. 115. ...«*резкий дым махорки стоял целою тучей*», ~ «*Луна поднялась уже высоко. ~ начинавшегося северного сияния*». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 103, 104.

«*Снега ярко блестели, облитые лунным сиянием. ~ то опять удалялись*». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 105.

«*Он ее видел, – видел, как она, прищемленная тяжелою плахой, ~ полосы разноцветных огней...*». ~ «*Чем дальше, тем выше становились деревья. ~ полном молчания и тайны*». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 106, 107. От слов «...Глаза зверя сверкали ему навстречу...» до фразы «...Луна между тем опустилась...» опущена часть цитируемого текста. Ср.: «Между тем, луна опустилась...», «Чем далее, тем выше...».

С. 116. «*“Пропадать буду!” – подумал он и решил сделать это немедленно. ~ И Макар умер*». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 113. Ср.: «Пропадать буду!» – подумал Макар...», «Сияние погасло и погасло».

«*Прежде всего, точно первые удары могучего оркестра, ~ колеблясь, понеслись кверху*». – См. «Сон Макара. (Святочный рассказ)»: «Очерки и рассказы» (1888). С. 125.

«*А давно ли ты, дед, живешь в этом лесу? ~ Может, и вовсе не жил...*». – См. рассказ «Лес шумит. (Полесская легенда)» в книге: «Очерки и рассказы» (1888). С. 143–144. Ср.: «...я уже был...». От слов «...Чай, есть чего рассказать...» до фразы «– А что же мне видеть, хлопче?» опущена часть цитируемого текста.

С. 117. ...«*Со двора слышался шум дождя. ~ сливаясь в один стройный, нескончаемый гул*». – См. очерк «Ночью» (Северный вестник. 1888. № 12. С. 1). Ср.: «Несмотря на запертые ставни...», «Дождь стучал по тесовой крыше, трепал листья густого сада, плескался в лужах на дворе и широким, сплошным гулом отдавался в далеком пространстве. В углу комнаты на полу стоял медный таз, на дне которого было немного воды и свеча в подсвечнике. Свеча сильно нагорела, фитиль покрылся шапкой и по временам тихо-тихо потрескивал».

С. 118. ...«*Он слышал, как бегут потоки весенней воды... ~ точно они тихо таили в воздухе*» («Слепой музыкант»). – См. повесть «Слепой музыкант» (1888). С. 18. Ср.: «Он слышал, как бегут потоки весенней воды, точно вдогонку друг за другом, прыгая по камням, прорезаясь в глубину размякшей земли; ветки буков шептались за окнами, сталкиваясь и звеня легкими ударами по стеклам. А торопливая весенняя капля от нависших на крыше сосул, прихваченных утренним морозом и теперь разогретых солнцем, стучала тысячами звонких уда-

ров. Эти звуки падали в комнату, подобно ярким и звонким камешкам, быстро отбивавшим переливчатую дробь. По временам сквозь этот звон и шум окрики журавлей плавно проносились с далекой высоты и постепенно смолкали, точно они тихо таяли в воздухе».

«Из-за стены стройно несутся ~ раскаты ружейного выстрела перед замолкнувшей в ужасе ночью». – «Очерки и рассказы» (1888). С. 185–186. Ср.: «Из-за стены стройно несутся далеко в поле первые звуки торжествующей песни: “Христос воскрес!” И вдруг за стеной, покрывая все остальное, грянул выстрел... Слабый, беспомощный стон пронесся за ним беспредметною жалобой, и затем на мгновение все стихло... Только дальнее эхо пустынного поля, с печальным ропотом, повторяло последние раскаты ружейного выстрела».

...«Старый звонарь»... – См.: «Очерки и рассказы» (1888). С. 241–250. С подзаголовком «Весенняя идиллия».

С. 120. *...«...помнил ли я ее? О да, я помнил ее! ~ открытым окном...». ~ «О да, я помнил ее! ~ на бледном лице» ~ «О да, я ее помнил!.. ~ слезы прожигали горячими струями мои щеки».* – См. рассказ «В дурном обществе» в книге: «Очерки и рассказы» (1888). С. 35, 36. Ср.: «Помнил ли я ее? О, да, я помнил ее! Я помнил, как, бывало, просыпаясь ночью, я искал в темноте ее нежные руки и крепко прижимался к ним, покрывая их поцелуями. Я помнил ее, когда она сидела больная перед открытым окном...», «О да, я ее помнил!.. И теперь, часто, в глухую полночь, я просыпался, полный любви, которая теснилась в груди, переполняя детское сердце, – просыпался с улыбкой счастья, в блаженном неведении, навеянном розовыми снами детства. И опять, как прежде, мне казалось, что она со мною, что я сейчас встречу ее любящую, милую ласку. Но мои руки протягивались в пустую тьму, и в душу проникало сознание горького одиночества. Тогда я сжимал руками свое так больно стучавшее сердце, и слезы прожигали горячими струями мои щеки».

С. 121. *...«звучнее и плавнее, звенящие, поющие и рокочущие аккорды»...* – См. повесть «Слепой музыкант» (1888). С. 120. Ср.: «...отдался весь звучным и плавным, звенящим, поющим и рокочущим аккордам».

...«в неопределенный перезвон и говор (?) аккордов ~ удалю разгула и надежды». – См. повесть «Слепой музыкант» (1888). С. 122.

...«...это были звуки, которые оживали, ~ как ветви задумчивых буков»... – См. повесть «Слепой музыкант» (1888). С. 156.

«Слова, слова, слова»... – Из трагедии У. Шекспира «Гамлет» (акт II, сцена 2).

«Несколько крупных тараканов разместились в кружок, ~ грустные размышления». ~ «В то же самое время ~ дождь буйнит совершенно напрасно». – См. очерк «Ночью» (Северный вестник. 1888. № 12. С. 1, 2–3). Ср.: «В то же самое время тараканы начинали усиленно водить усами и таращить глаза. Они казались Головану гораздо больше обыкновенного и как-то значительнее. Вид у них был совершенно разумный: казалось, все происходившее прямо до них не относится. Но они не могли не признать, что положение свечи очень жалкое, а дождь буйнит совершенно напрасно».

С. 122. ...*в повести «С двух сторон», недавно напечатанной в «Русской мысли» (ноябрь и декабрь)...* – См.: Русская мысль. 1888. № 11. С. 174–206; № 12. С. 214–266. С подзаголовком «Рассказ о двух настроениях».

С. 123. ...«добро, идеалы, любовь, правда, красота» и т. д. и т. д., – словом, во все, чем так надоели нам посредственные стихи г. Фруга. – Поэзия Семёна Григорьевича Фруга (1860–1916) отличается соединением романтических и гражданских мотивов в духе С.Я. Надсона.

...«Взглянув вниз на шталы, на отсыревший щебень, ~ белой массы с холодным железом...». «...Караульные в простоте сердца собрали мозг самоубийцы ~ моей беззащитной души». «– А зачем вы... это?.. ~ Я опять засмеялся». – Цитаты из повести «С двух сторон» (Русская мысль. 1888. № 12. С. 219, 220). Ср.: «...Кого же? Вот это... значит, для них еще не все кончено с Урмановым... есть еще какие-то дела, какие-то обязанности. Я опять засмеялся».

С. 123–124. ...«распростерлось что-то темное, слякотное (!), холодное...». «Это было воспоминание о разбитых обломках черепа, ~ я вздрагивал от внутреннего холода...». «Небо казалось увешенным грязноватыми лоскутьями. Я боялся, что оттуда вот-вот потечет на меня невероятная гадость». – Цитаты из повести «С двух сторон» (Русская мысль. 1888. № 12. С. 222, 223). Ср.: «...распростерлось над ней что-то темное, слякотное, холодное».

РУССО

Впервые: Русское богатство. 1889. № 11. С. 63–81. В конце текста было указано от редакции: «(Окончание в след. книжке)». Однако окончания не последовало. Печатается по тексту этого издания.

С именем Руссо у Д.С. Мережковского были связаны воспоминания о Елагинском острове в Петербурге, где он родился. В рукописном варианте «Автобиографической заметки» содержится фрагмент, не включенный писателем в опубликованный текст: «Когда я впоследствии читал у Руссо о возвращении людей в первобытное состояние, я всегда вспоминал Елагин остров. Бедная природа его останется милою, – чем беднее, тем милее. Она вся родная: я ее не променяю ни на какие роскоши чужих земель» (РО ИРЛИ. Ф. 177. № 24384. Л. 4). Далее источники цитат указываются не по доступным Мережковскому в конце XIX в. текстам Руссо, а по более современным научным изданиям: *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты / Изд. подгот. В.С. Алексеев-Попов, Ю.М. Лотман, Н.А. Полторацкий, А.Д. Хаютин. М.: Наука, 1969; *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч.: В 3 т. / Сост. и автор вступ. ст. И.Е. Верцман. М.: ГИХЛ, 1961.

С. 126. «Все, что он мне говорил, ~ в добычу бесчеловечным грабителям». – Из книги Руссо «Исповедь» (ч. I, кн. IV) («Избр. соч.». Т. 3. С. 149).

С. 127. «Кто, кроме нас двоих, – восклицает он, – мог бы понять прелесть угощений, состоявших из доброго ломтя хлеба, вишен, сыра и бутылки вина, которую мы распивали вдвоем. Дружба, доверие, мир, кротость – вот лучшие

из всех приправ!» – Из книги Руссо «Исповедь» (ч. II, кн. VIII) («Избр. соч.». Т. 3. С. 308).

...«мне до такой степени приедались салоны, ~ и румяны, и фалбалы, и амбру». – Из книги Руссо «Исповедь» (ч. II, кн. IX) («Избр. соч.». Т. 3. С. 359).

С. 127–128. *С.-Бёв говорит, что Руссо первый во Франции положил начало пониманию природы.* – См. статью Ш. Сент-Бёва «“Исповедь” Руссо» (1850) (в рус. пер.: *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М.: Худ. лит., 1970. С. 326–343).

С. 128. *По выражению Морлея, он вовсе не смотрит на нее, как сфинкс, не чувствует в ней, как Вертер или Манфред, ужасающих загадок.* – См. книгу Джона Морли (John Morley; 1838–1923): *Морлей Д.* Руссо / [Пер. с англ. В.Н. Неведомского]. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1881.

С. 130. *«Тот лучший человек, кто лучше и сильнее чувствует».* – В данном случае Мережковский в сокращении воспроизводит неточный перевод фразы Руссо по статье: *Герье В.* Понятие о народе у Руссо // *Русская мысль.* 1882. № 5. С. 104–157; № 6. С. 195–225. Герье, в свою очередь, цитирует введение П.Э. Берсо к книге С.-М. Жиардена о Руссо: «Et ce qui achève de le caractériser, c'est qu'il croit et professe qu'aucun homme n'a été meilleur que lui, car les actes ne sont rien, les sentiments seuls existent et c'est par là qu'il vaut» (*Bersot E.* Introduction // *Saint-Marc Girardin. Jean-Jacques Rousseau. Sa vie et ses Ouvres.* Т. 1. Paris, 1875. Р. XVI). Точный перевод фразы выполнен А.А. Златопольской: «И завершает его характеристику то, что он верит и публично признает, что лучше его не было никого, потому что поступки не имеют значения, есть только чувства, и именно это ценно» (цит. по: *Ж.-Ж. Руссо: pro et contra* / Сост. А.А. Златопольская. СПб.: РХГИ, 2005. С. 746).

С. 130–131. *Подобно Руссо, который оклеветал однажды из боязни позора невинную девушку, ~ неблагоприятных поступков...* – Имеются в виду факты биографии Руссо, приведенные в «Исповеди» (ч. I, кн. II, IV; ч. II, кн. VII).

С. 132. *...«стоило какому-нибудь вождю, ~ можно было в нем насчитать».* – Из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 93).

...«скорее пятьдесят пешеходов будут раздавлены, чем один бездельник остановится в своей золоченой карете...» – Из трактата «О политической экономии» («Трактаты». С. 136).

С. 133. *...«всякое мышление по природе своей противостоит естественному; человек мыслящий не что иное, как развращенное животное».* – Из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 51).

«Добро, справедливость, великодушие, воздержанность, сострадание, мужество – все это для них пустые, ничего не значащие слова: их слуха никогда не поражало священное слово “родина!”». – Из «Рассуждения по вопросу: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» («Трактаты». С. 25).

«Великие философы, попробуйте преподать ваши мудрые наставления детям и друзьям, – и вы скоро увидите, как жестоко они отплатят вам за них!» –

Из «Рассуждения по вопросу: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» («Трактаты». С. 27).

С. 133–134. ...*«пусть все погибнут, только бы мне было спокойно... ~ голос возмущенной природы»*. – Из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 66).

С. 134. ...*«на ничтожную горсть людей, ~ причиняют народу»*. – Из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 66).

...*«покинутые деревни, неспаханная земля, ~ под колесом или на куче навоза»*. – Из «Примечания» к «Рассуждению о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 104).

...*«если в этих книгах говорится не то, что в Алкоране ~ в жизни знаменитого папы»*. – Из «Рассуждения по вопросу: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» («Трактаты». С. 28).

С. 135. ...*«политические идеалы феодального строя, столь «абсурдного», по выражению того же самого Руссо...»* – См. трактат «Об общественном договоре, или Принципы политического права» («Трактаты». С. 157).

...*«родоначальника реакционной литературы эмигрантов, как называет ее Брандес»*. – См. гл. «Литература эмигрантов» в книге: Брандес Г. Главные течения литературы девятнадцатого столетия: Лекции, читанные в Копенгагенском университете / Пер. с нем. А. Шродтмана. М.: Тип. Мартынова, 1881. С. 15. В 1903 г. Брандес посвятил самому Мережковскому критическую статью и назовет его «одним из наиболее видных представителей молодой России» (Брандес Г. Мережковский // Брандес Г. Собр. соч. Т. 19. СПб.: Типо-лит. Акционерного Общества «Самообразование», [1913]. С. 313).

«*Никогда не случилось. ~ переворота*». – Из трактата «Об общественном договоре, или Принципы политического права» («Трактаты». С. 182).

...*«они сумеют, – по собственному выражению Руссо, – скрыть железные цепи под гирляндами цветов»*. – Из «Рассуждения по вопросу: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» («Трактаты». С. 29).

С. 136. ...*«я уже сто раз говорил: хорошо, что существуют философы, только бы народ не вздумал им подражать (pourvu que le peuple ne se mêle pas de l'être)»*. – Руссо написал это в открытом письме Шарлю Борду (Charles Borde; 1711–1781), откликавшемуся памфлетами на его книги, см.: «Dernière Réponse (à M. Bordes)» (Collection complète des oeuvres de J.J. Rousseau. Genève: Le Pléiade Édition, 1781. Т. III. Р. 76).

С. 137. «*Естественное призвание человека, – пишет Сен-Пре в «Новой Элоизе», ~ дают самые верные средства к защите*». – Из романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (ч. V, Письмо II) («Избр. соч.». Т. 2. С. 464).

...*«во время уличной свалки сбегается толпа, ~ избивать друг друга»*. – Из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 66).

С. 138. ...*учение о «власти земли» Гл. Успенского*. – Речь идет об очерках Г.И. Успенского начала 1880-х гг. «Власть земли». См. также примеч. к тексту «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

...«зависимость же от людей» ~ «будучи неестественной, ~ развращают друг друга». – Из «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Трактаты». С. 81).

«То искусство, ~ ближе к самостоятельности». – См. эту мысль в «Проекте конституции для Корсики» («Трактаты». С. 280).

...«только когда встанут на ноги, проявляют человеческий образ»... – Из книги Ж. де Лабрюйера «Характеры, или Нравы нынешнего века» (1688) (гл. XI «О человеке», 128) (в рус. пер.: *Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века* / Пер. с фр. Э. Линецкой, Ю. Корнеева. Вступ. ст. и примеч. Т. Хати-совой. М.; Л.: Худ. лит., 1964. С. 263).

С. 139. ...«для народа недоступны ~ возлагаемых на личность законом». – Из трактата «Об общественном договоре, или Принципы политического права» («Трактаты». С. 181).

...«великие государственные принципы недоступны ему (*ne sont pas à sa portée*)»... – Из трактата «Об общественном договоре, или Принципы политического права» («Трактаты». С. 181).

МИСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ НАШЕГО ВЕКА

Впервые: Труд. 1893. № 4. С. 33–40. С подзаголовком «Отрывок». Печатается по тексту этого издания.

По мнению В.В. Чуйко, «крошечная статейка» Д.С. Мережковского представляет собой «удивительнейшую путаницу в мыслях». «Я, в сущности, – пишет рецензент, – несмотря на все усилия, не могу сделать никаких выводов из статьи г. Мережковского: сначала он меня уверял, что XIX век ничего не стоит, потому что он увлекся торгово-промышленной цивилизацией, а поэтому человечество погибло. Я, хотя с горем пополам, согласился с ним. После этого он стал меня убеждать, что этот XIX век есть век мистический по преимуществу, что все великие люди этого века – представители мистицизма. Чему же мне верить, позвольте спросить? Конечно, я, по своему легкомыслию, могу предположить, что если уж все представители XIX века – представители мистицизма, то, значит, торгово-промышленная цивилизация несколько не мешает “идеализму”, что эти две реальности могут рядом существовать и что Миланский собор может стоять рядом с галереей Виктора Эммануэля. Но если все это так, то зачем же все негодование г. Мережковского, зачем он так много потратил пороку, чтобы... убить бобра?.. С другой стороны, меня смущает также и логика г. Мережковского. До сих пор в литературе бывало так, что когда цитируешь мнения какого-нибудь великого человека, то берешь не какие-нибудь случайные фразы, сказанные им, а такие, которые характеризуют сущность всего его мирозерцания. Если бы г. Мережковский так поступал, то, конечно, ни Гёте, ни Ренан, ни Флобер, ни Спенсер не оказались бы мистиками. Но г. Мережковский совершил фокус: он подобрал случайные фразы каждого из них и торжественно провоз-

гласил их мистиками! Фокус, конечно, но довольно неостроумный: благодаря такому фокусу можно делать всякого рода превращения или на минуту заговаривать зубы...» (*Чуйко В.* Журнальное обозрение // *Одесский листок.* 1893. № 91. 10 (22) апреля. С. 2).

С. 141. *«М-те Bovary»* – «Госпожа Бовари» (1856), роман Г. Флобера.

С. 142. *В самом деле, вкусив от плода познания, люди стали «как боги».* – Быт. 3:5.

Еще Нибур предсказывал грядущее, цивилизованное варварство, которое грозит современной Европе. Гёте на склоне лет с глубокою скорбью подтвердил это мрачное предсказание. – Ср.: «Нибур был прав, видя приближение варварства, – сказал Гёте. – Оно уже наступило, мы уже погрузились в него; да и в чем же варварство, как не в неумении распознавать хорошее?» (Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 351; запись от 22 марта 1831 г.).

С. 143. ...*«Рассудок не достигает до природы; ~ они исходят от него».* – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 146; запись от 13 февраля 1829 г.

С. 143–144. *«Когда меня спрашивают: лежит ли в моей природе почитание солнца, я отвечаю: вполне. ~ отстаньте от меня с вашими нелепостями».* – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 392; запись от 11 марта 1832 г.

С. 144. ...*«Бог доныне не почил от дел своих».* – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 395; запись от 11 марта 1832 г. Отсылка к Библии: «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал» (Быт. 2:2).

...*«Высшее, чего может достигнуть человек, ~ тут граница».* – См.: Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 149; запись от 18 февраля 1829 г.

С. 145. ...*автора «Vie de Jesus»...* – Речь идет о Жозефе Эрнесте Ренане (Joseph Ernest Renan; 1823–1892), написавшем «Жизнь Иисуса» (1863).

...*«есть высшая степень удивления; ~ есть поклонение...».* ~ *«Наука много сделала для нас ~ продавать с прилавка».* – Из книги Т. Карлейля «Герои и героическое в истории» в пер. В.И. Яковенко (2-е изд. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. С. 34, 32, 33).

...*проповедник-индепендент...* – принадлежащий к одной из ветвей протестантской церкви. Здесь: представитель наиболее радикальной части пуритан.

С. 145–146. ...*«...природный здравый смысл человека во все времена, ~ если нет слов».* – Из книги Т. Карлейля «Герои и героическое в истории» в пер. В.И. Яковенко (2-е изд. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. С. 33).

С. 146. *За этот свободный мистицизм старик Гёте приветствовал Карлейля как новую грядущую силу.* – Ср. слова Гёте: «Ему предстоит огромная будущность;

невозможно предвидеть ни того, что он сделает, ни влияния, которое он будет оказывать» (Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом, в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. С. 22; запись от 25 июля 1827 г.).

...«*Первые начала*» («Основные начала») (1862) – одна из частей фундаментального труда английского философа и социолога Г. Спенсера «Система синтетической философии» (1862–1896).

...«*Основах этики*» («Основания этики») (1879–1893) – одна из частей «Системы синтетической философии» (см. выше).

...«*психологического трактата «Биологии»*... – Речь идет о книге «Основания биологии» (1864–1867), одной из частей «Системы синтетической философии» (см. выше).

С. 146–147. ...«*Мы видим одно глубоко вкорененное чувство, ~ мы можем назвать творческою способностью человека*». – Речь английского физика Джона Тиндаля на открывшемся 19 августа 1874 г. в Белфасте 44-м съезде Британской ассоциации содействия прогрессу науки, была напечатана в журнале «Nature» (1874. № 251).

ПАМЯТИ ТУРГЕНЕВА

Впервые: Театральная газета. 1893. 22 августа. № 8. С. 1. Печатается по тексту этого издания.

Позднее Д.С. Мережковский напишет очерк «Тургенев», впервые прочитанный на Тургеневском вечере 19 февраля 1909 г. (опубл.: Речь. 1909. № 51), сперва включенный в сборник «Большая Россия» (СПб., 1910), а после дополнивший книгу «Вечные спутники» в составе ПСС24. Подробнее о теме «Тургенев и Мережковский» см.: *Пильд Л.* Мережковский и Тургенев // Русская литература. 1998. № 1. С. 16–34; *Коптелова Н.Г.* И.С. Тургенев в восприятии Д.С. Мережковского (1890–1900 гг.): Статья первая // Вестник Костром. гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2004. № 3. С. 78–83; *Коптелова Н.Г.* И.С. Тургенев в восприятии Д.С. Мережковского (1910 гг.): Статья вторая // Вестник Костром. гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2004. № 5. С. 55–61; *Коптелова Н.Г.* И.С. Тургенев в критике Д.С. Мережковского // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: ИвГУ, 2004. С. 115–133; *Лебеденко Н.П.* И.С. Тургенев в оценке Д.С. Мережковского // Спасский вестник. Спасское-Лутовиново, 2005. № 12. С. 139–145; *Мостовская Н.Н.* Тургенев в восприятии Д.М. Мережковского // Спасский вестник. Спасское-Лутовиново, 2005. № 12. С. 146–153; *Муртузалиева Е.А.* Д.С. Мережковский о И.С. Тургеневе // Вестник Дагестан. гос. ун-та. 2006. № 6. С. 28–32; *Коптелова Н.Г.* И.С. Тургенев в рецепции Д.С. Мережковского // Актуальные проблемы истории, теории и преподавания русской литературы. Самара, 2008. С. 202–218; *Журавлева А.А.* Эволюция оценки творчества И.С. Тургенева в дореволюционной критике Д.С. Мережковского: от писателя-символиста к «гению меры» и «всемирному поэту вечной жен-

ственности» // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2012. № 2 (10). С. 93–100; Ахунзянова Ф.Т. Мифотворческая стратегия Д.С. Мережковского как способ создания критического литературного портрета (на примере статей о И.С. Тургеневе) // Костром. гуманитар. вестник. 2013. № 1 (5). С. 31–33; Ахунзянова Ф.Т. И.С. Тургенев как мифологема в критических работах Д.С. Мережковского // Культура и текст. 2013. № 2 (15). С. 228–238.

С. 148. *Сегодня десять лет со дня смерти Тургенева.* – Писатель умер 22 августа 1883 г. в Буживале (Франция).

С. 149. *Он не возмущается против «научной науки», подобно Л. Толстому...* – Цитируется высказывание Л.Н. Толстого из трактата «Так что же нам делать?» (1886). См.: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1937. Т. 25. С. 345, 347, 365.

Мир – по выражению Ренана – представлялся ему гигантским, многогранным и многоцветным алмазом, повешенным над бездной в черном вечном мраке. – Из речи Э. Ренана над гробом И.С. Тургенева, см.: О Тургеневе: 1818–1918: Русская и иностранная критика / Сост. П.П. Перцов. М.: Согласие, 1918. С. 187–188. См. также: Иностранная критика о Тургеневе. СПб.: [Тип. В. Демакова], 1884.

ПАМЯТИ А.Н. ПЛЕЩЕЕВА

Впервые: Театральная газета. 1893. 3 октября. № 14. С. 1–2. Печатается по тексту этого издания.

За несколько лет до этого Д.С. Мережковский написал стихотворение «Юбилей А.Н. Плещеева» (1885), завершающееся словами: «...Как патриарх в семью ты нас объединял, – / И вот за что тебя мы любим всей душою, / И вот за что теперь мы подняли бокал!» (ПСС24. Т. 22. С. 153). Компактная характеристика поэзии Плещеева содержится в брошюре «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (ПСС24. Т. 18. С. 267–268). Об отношении Плещеева к Мережковскому см.: Чехов и Плещеев / Ст. и публ. Л.С. Пустильник // Литературное наследство. Т. 68: Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 332–333. См. также: Коптелова Н.Г. Плещеев и Мережковские // А.Н. Плещеев и русская литература. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. С. 122–138.

С. 151. *27-го сентября. Сегодня служили панихиду в Казанском соборе по скончавшемся Алексее Николаевиче Плещееве.* – Русский писатель, переводчик и критик А.Н. Плещеев умер 26 сентября 1893 г. в Париже.

Тихо все – одно кладбище / Не пустеет, не молчит. – Из произведения А.С. Пушкина «Пир во время чумы» (1830).

С. 152. *Я познакомился с ним лет двенадцать тому назад. Помню, я заходил к нему тогда на бедную и тесную квартиру в Троицком переулке, потом на Спаскую.* – В «Автобиографической заметке» Мережковского сказано: «Надсон

познакомил меня с А.Н. Плещеевым, секретарем “Отечественных записок”» (ПСС24. Т. 24. С. 111). Плещеев проработал в «Отечественных записках» до закрытия журнала в апреле 1884 г. Его знакомство с С.Я. Надсоном состоялось осенью 1881 г. В конце 1882 г. завязалось общение Надсона с Мережковским, а уже в начале 1883 г. Надсон познакомил юного поэта с Плещеевым, который рекомендовал их обоим в члены Литфонда и опубликовал в «Отечественных записках» четыре ранних стихотворения Мережковского (см. подробно: *Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (у истоков «нового религиозного сознания») // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. СПб., 2000. С. 17, 18, 96, 97*). До переезда на ул. Большая Спасская, д. 1 (ныне ул. Рылеева), известный как дом М.Б. Булатовой, Плещеев, перебравшись в конце 1871 г. из Москвы в Петербург, сменил несколько адресов. Один из них – Троицкий переулок, д. 27 (дом А.П. Рот; ныне ул. Рубинштейна), кв. 30 (см.: *Тихомиров Б.Н. Петербургские адреса и адресаты Достоевского (К проблеме краеведческого комментирования адресных записей писателя) // Известный Достоевский. 2017. № 4. С. 90–140*). «Против собора Спаса Преображения, – вспоминала З.Н. Гиппиус, – у Плещеевых скромная квартира в партере, с очень низкими потолками» (*Гиппиус З. Благоухание седин (О многих) // Гиппиус З. Ничего не боюсь. М.: Вагриус, 2004. С. 390*). Другой мемуарист более подробно описал эту квартиру Плещеева: «...я, каждый раз как мне случится проходить мимо его бывшей квартирки, мимо двух знакомых окон, выходящих на Спасскую площадь – испытываю неизъяснимо горестное волнение <...> Право, тысячу раз жаль, что никто не догадался в свое время снять с этого писательского кабинета фотографии, ибо он оставался всегда один и тот же, где бы Плещеев не жил – у Спаса, в Поварском переулке или Троицком – один и тот же и по размерам, и по обстановке... Как теперь вижу – налево, у окна, небольшой письменный стол с выцветшим коричневым сукном; на столе рукописи, книги, журналы, ворох русских газет и, неизменно, сверху обтрепанного бювара, нумера Temps и Débats с последними театральными фельетонами Ф. Сарсэ и Жюль Лемэтра... Тут же, в ореховых рамках, фотографии детей и около незатейливой хрустальной чернильницы – как бы на символической страже – темно-бронзовый бюстик Тургенева... Напротив, у стены, кожаный диван и столик с альбомами и лампой в самоцветном цветном абажуре; над диваном – тропининский портрет Пушкина, а немного повыше его – большая картина “Генрих Гейне”. Далее, по правую руку дивана, высокий, узенький шкаф с книгами, увенчанный гипсовым бюстом Герцена и – еще далее – простенькая скрипучая кровать... В простенке, между окнами, литографированное изображение Белинского и фотографическая карточка московского артиста Прова Садовского. На подоконнике, около стола, графин с водой и неизбежная склянка с лекарством; затем два, три стула – вот и все...» (*Щеглов Ив. Padre (Из воспоминаний об Алексее Николаевиче Плещееве) // Русское обозрение. 1894. Янв. С. 302–303*).

Не поймет и не заметит ~ В красоте твоей смиренной! – Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

...«горек хлеб чужих людей». – Из поэмы Данте Алигьери «Божественная комедия» («Рай», XVII, 55).

С. 153. *Я помню эту старую русскую, прекрасную голову в серебристых сединах...* – Ср. с фрагментом из мемуарного очерка З.Н. Гиппиус: «Первым знакомцем моим был Плещеев. С него у меня и началось влечение к “благоуханным сединам”. “Благоухание седин” – не теперешнее, а именно тогдашнее мое выражение» (*Гиппиус З. Благоухание седин (О многих)* // Гиппиус З. Ничего не боюсь. М.: Вагриус, 2004. С. 389).

Как ни тепло чужое море, ~ Размыкать русскую печаль! – Из 1-й главы поэмы Н.А. Некрасова «Тишина» (1856–1857).

С. 154. ...«Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога увидят». – Мф. 5:8.

НЕОРОМАНТИЗМ В ДРАМЕ

Впервые: Вестник иностранной литературы. 1894. № 11. С. 99–123. С подзаголовком «Критический очерк». Печатается по тексту этого издания.

С. 156. ...*Фердинанд Брюнетьер – почувствовал потребность ~ могли выдержать натиск.* – Здесь и далее Д.С. Мережковский реферирует книгу французского писателя и критика Фердинанда Брюнетьера (Ferdinand Brunetière; 1849–1906) «Эпохи французского театра» по изданию: *Brunetière F. Les Époques du théâtre français (1636–1850)*. Paris: Calmann-Lévy, 1892.

С. 157. ...*современница Мидийских войн...* – Речь идет о Греко-персидских войнах V в. до н. э.

...*в самый день Саламинской битвы...* – морское сражение между греческим и персидским флотах близ острова Саламин состоялось 28 (по др. сведениям – 27) сентября 480 г. до н. э.

С. 158. «*Жиль Блаз*» и «*Фигаро*»... – Речь идет о романе А.Р. Лесажа «История Жиль Бласа из Сантьяны» (1715–1735) и комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1784).

...«*Le mysticisme au théâtre*»... – Статья Ж. Леметра «Мистицизм в театре» вошла в его сборник «Театральные впечатления» (см.: *Lemaître J. Impressions de théâtre: sixième série*. Paris: Lecène, Oudin et Cie, 1892).

С. 159. ...*марионетками Petit-Théâtre и китайскими тенями Chat-Noir.* – Имеются в виду репертуарный театр кукол под названием «Маленький театр», открытый в 1888 г., и театр теней «Черный кот», дававший спектакли в одноименном парижском кабаре с 1887 г.

...«*Рождество Христово*» и «*Св. Цецилия*» Мориса Бушора, «*Путь к Звезде*» и «*Св. Женевьева Парижская*» Анри Ривьера. ~ «*Свадьба Сатаны*» Жюль Буа... – Имеются в виду пьесы М. Бушора из цикла «Три мистерии»: «Tobie», «Noël ou Le mystère de la nativité», «La légende de sainte Cécile» (опубл.: Paris: E. Kolb, 1892). Пьеса «Рождество, или Тайна рождения» (1890) была поставлена в упомянутом выше «Маленьком театре» 25 ноября 1890 г. (опубл.: Paris: E. Kolb,

1890). Стихотворная драма «Легенда о св. Цецилии» была поставлена там же в январе 1891 г. (опубл.: Paris: E. Kolb, [1892]). Мистерия А. Ривьера «Путь к Звезде» («La Marche à l'étoile») была впервые поставлена на сцене «Черного кота» (см. выше) 6 января 1890 г. (опубл.: Paris: C. Maugnon et E. Frammarion, s.d.). Другая его мистерия «Св. Женеви́ева Парижская» («Sainte Geneviève de Paris») была поставлена там же 7 января 1893 г. (опубл.: Revue encyclopédique. № 53. Février. 1893. P. 156–206). Пьеса Ж. Буа «Свадебный пир Сатаны» опубл.: Le Noces de Sathan, drame ésotérique. Paris: Chamuel, 1892. О сложностях комментирования этого фрагмента см. подробно в книге: *Андрущенко Е.А.* Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М.: Водолей, 2012. С. 72–73.

...*Элевзинских таинств.* (Элевсинские мистерии) – Обряды инициации в культах богинь Деметры и Персефоны, которые проводились ежегодно в Элевсине (Древняя Греция).

...*шансонеточной певицы Иветты Гильбер...* – Популярная французская певица и актриса Иветта Гильбер (Yvette Guilbert; 1865–1944) получила признание у публики, выступая в парижском кабаре «Мулен Руж» (Moulin Rouge).

С. 160. ...*«moralités»*... – моралите – нравоучительный жанр французской средневековой драматургии.

...*Метерлинка с своими «Тремя драмами для марионеток»*... – Имеются в виду пьесы бельгийского драматурга М. Метерлинка 1894 г.: «Алладина и Паломид», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля».

...*во вкусе Поля Бурже...* – В произведениях французского писателя П. Бурже были ярко выражены консервативные принципы католицизма.

...*«Принцессы Малейн»*... – «Принцесса Мален» (1889), первая пьеса М. Метерлинка.

...*этюд о «Будущности трагедии»*... – Вошел в книгу М. Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896) (см. в рус. пер.: *Метерлинка М.* Полн. собр. соч.: В 4 т. Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, [1915]. Т. 2. С. 74–81).

С. 163. ...*на страницах венского журнала «Neue Revue» Конрад Альберти напечатал критический этюд под заглавием «Стремление к сказке»*... – Речь идет о журнале «Wiener Literatur-Zeitung», в апрельском номере которого за 1892 г. была опубликована рецензия К. Альберти (псевд. Конрада Зитенфельда) на пьесу Г. Гауптмана «Ткачи». В этом журнале сотрудничал также К. Краус (см. упоминание Мережковского о нем далее).

...*«Là-bas»*... – Роман Ж. К. Гюисманса «Там, внизу» (1891).

С. 164. ...*мнение молодого французского поэта Октава Мирбо: «Драмы Метерлинка стоят наравне, если не превосходят самое прекрасное, что есть у Шекспира»*. – Сказано о пьесе «Принцесса Мален» (см.: Figaro. 1890. 24 août).

С. 165. ...*Теодор Вольф в критическом очерке «Сказочный театр» («Märchenspiel»)*. – Имеется в виду работа немецкого критика и публициста Теодора Вольфа (Theodor Wolff; 1868–1943) «Niemand weiß es (Märchenspiel)» (1895).

...*«À Rebours»*... – Роман Ж.К. Гюисманса «Наоборот» (1884).

...«*Serres Chaudes*» («Теплицы»)... – Поэтический сборник М. Метерлинка 1889 г.

С. 166. ...«*La princesse Maleine*», «*Pelléas et Mélisande*», «*Les sept princesses*». – «Принцесса Мален» (1889), «Пелеас и Мелисанда» (пьеса 1890 г., опубл.: 1892), «Семь принцесс» (1891).

С. 167. ...«*Елевзинские таинства*». – См. стихотворную драму М. Бушора, которая ставилась в парижском «Маленьком театре», с предисловием автора: *Bouchor M. Les Mystères d'Eleusis, pièce en quatre tableaux. Paris: Lecène, Oudin et Cie, 1894.*

С. 168. ...*символическая драма «L'image» («Образ»), которой он дебютировал в новом парижском театре L'Œuvre...* – Премьера состоялась 27 февраля 1894 г. Пьеса опубликована с предисловием автора: *Beaubourg M. L'image: Pièce En Trois Actes. Paris: P. Ollendorff, 1894.*

В книге «*Enquête sur l'évolution littéraire*» Жюль Юре... – Книга французского журналиста Жюль Юре (Jules Huret; 1863–1915) «Анкета о литературной эволюции» (*Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891*). См. также примеч. к тексту «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

С. 169. ...«*Рассказы для убийц*»... – «Сказки для убийц», первый сборник новелл М. Бобура с предисловием автора и М. Барреса: *Beaubourg M. Contes pour les assassins. Paris: Perrin et Cie, 1890.*

...*автор homme libre...* – отсылка к названию романа М. Барреса «Свободный человек» («*Un Homme libre*», 1889), второй части трилогии «Культ Я».

С. 173. ...*в духе «Доктора Паскаля»*... – Имеется в виду завершающий серию «Ругон-Маккары» роман Э. Золя «Доктор Паскаль» (1893).

С. 175. В очень интересной статье о современной немецкой драме известный романист Фридрих Шпильгаген... – Речь идет о статье «*Das Drama, die neutige Litterarische Vormacht*» (1894), включенной в книгу: *Spielhagen F. Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig: Verlag von L. Staackmann, 1898. S. 227–243.*

С. 176. ...*автор социалистической трагедии «Ткачи» («Die Weber») и романтической мистерии «Ханнеле»*... – называются две пьесы 1892 г.: «Ткачи» и «Ханнеле» («Ганнеле») («*Hanneles Himmelfahrt*»).

С. 177. ...«*Жребий Прометидов*». – «Судьба Прометидов» («*Promethiden-los*») – поэма 1885 г.

...*в 1889 году, он выступает с первой драмой под заглавием «Перед солнечным восходом» в Берлине, на сцене Lessing-Tréâtre.* – Пьеса «Перед восходом солнца» («*Vor dem Sonnenaufgang*») была поставлена впервые 20 октября 1889 г. «Союзом вольных сцен» в Лессинг-театре.

С. 178. ...«*Одиноким человеке*», «*Празднике мира*»... – Пьесы «Одинокие» («*Einsame Menschen*», 1891) и «Праздник примирения» («*Das Friedensfest*», 1890).

С. 179. Недавно, 25 сентября, «*Die Weber*» в первый раз были даны в Берлине на сцене «*Deutsche Theater*» с неожиданным, огромным успехом. – 25 сентября 1894 г. в «Немецком театре» в Берлине состоялся первый публичный

показ пьесы «Ткачи» после того, как 2 октября 1893 г. суд отменил запрет на ее исполнение.

С. 180. ...«*Vestника*» (см. № 3, 1894 г., стр. 275–280)... – Указаны выходные данные публикации русского перевода пьесы в журнале «Вестник иностранной литературы».

НОВЕЙШАЯ ЛИРИКА

Впервые: Вестник иностранной литературы. 1894. № 12. С. 143–160. Печатается по тексту этого издания.

С. 182. ...«*parnassiens*» («парнасцев», т. е. обитателей классических вершин чистой поэзии)... – Парнасская школа – французские поэты (Ш. Леконт де Лиль, Сюлли-Прюдом, Л. Дьеркс, К. Мендес, Ж. Эредиа и др.), объединившиеся вокруг Теофиля Готье и взявшие за основу его творческий принцип – «искусство для искусства». Название группы утвердилось с выходом поэтической антологии «Современный Парнас» (1866; второй и третий выпуски – 1871 и 1876).

...«*Poèmes Antiques*»... – «Античные поэмы» – книга стихов 1852 г.

...«научной науке», по выражению Льва Толстого... – См. примеч. к статье «Памяти Тургенева».

С. 182–183. ...«*Poèmes Barbares*» или «*Poèmes Tragiques*»... – «Варварские поэмы» и «Трагические поэмы» 1862 г.

С. 183. ...Бодлер называет «*la torne incuriosité*». – «Беспристрастное любопытство» – выражение из статьи Ш. Бодлера «Леконт де Лиль» (1861) (см.: Бодлер Ш. Проза / Сост. Е. Витковский; коммент. Е. Витковского, Е. Баевской. Харьков: Фолио, 2001. С. 375).

...«теологическому периоду человечества», как выражался Огюст Конт. – Отсылка к «Закону трех стадий» (теологической, метафизической и позитивной), который О. Конт сформулировал в «Курсе позитивной философии» (1830–1842).

...«Докторе Паскале» и «Лурде»... – См. примеч. к статье «Неоромантизм в драме»; «Лурд» (1894) – роман Э. Золя из серии «Три города».

С. 184. ...«*Reflexions sur l'Art des Vers*». – «Размышления об искусстве стиха». См.: Prudhomme S. *Réflexions sur l'art des vers*. Paris: A. Lemerre, 1892.

С. 185. ...с мнением И. Тэна, что основные правила каждого поэта всецело вытекают из его темперамента. – Речь идет о «расе» как одном из факторов (наряду со «средой» и «моментом»), определяющих своеобразие творчества писателя в тот или иной исторический период (см.: Тэн И.-А. История английской литературы. Введение / Пер. с фр. И.К. Стаф // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 82–83).

...«*enjambement*»... – анжамбеман (анжамбман) – перенос в стихосложении, когда граница синтагмы не совпадает со стихотворной строкой.

С. 186. ...«*L'Ermitage*», «*Revue Blanche*», «*La Plume*»... – модернистские литературно-художественные журналы «Эрмитаж» (1890–1906), «Ревю бланш» (в пер. на рус. – «Белое обозрение»; 1889–1903), «Плюм» (в пер. на рус. – «Перо»; 1889–1914).

С. 187. ...«*Мне кажется, что если бы В. Гюго мог услышать нас, ~ “Благодарю вас! ~ желая быть свободным”*» (Адольф Ремме). – См.: *Retté A. Du Rôle des Poètes // La Plume. 1893. Année 5 / № 83–112. P. 454–527.*

С. 188. ...«*Poèmes Saturniens*». – «Сатурнические стихотворения» – дебютная поэтическая книга П. Верлена (1866).

«*De la musique encore et toujours!*» – 29 строка из цитируемого далее стихотворения «Поэтическое искусство» («*Art poétique*», 1874), которую переводят по-разному: «О музыке всегда и снова!» (В.Я. Брюсов), «Так музыки же вновь и вновь» (Б.Л. Пастернак).

С. 189. ...«*Sagesse*»... – «Мудрость» – сборник стихотворений 1880 г., тексты из которого цитируются дальше.

С. 190. ...«*alexandrins*»... – Александрийский стих – французский двенадцатисложный стих с цезурой после шестого слога, с ударениями на шестом и двенадцатом слоге и с парной рифмовкой.

...«*Blasphèmes*» («*Богохульства*»)... – Сборник стихотворений Ж. Ришпена 1884 г.

...«*Mes paradis*» («*Мои эдемы*»)... – «Мой рай» – сборник стихотворений Ж. Ришпена 1894 г., тексты из которого цитируются дальше.

С. 192. ...«*École Normale*»... – Высшая нормальная школа (Париж), в которой некоторое время учился Ж. Ришпен, но, не окончив курса, отправился добровольцем на Франко-прусскую войну в 1870 г.

С. 193. ...«*сделавшись другом Сары Бернар, он написал для нее пьесу «Нана Саиб» и появился на сцене театра «Port Saint-Martin» в главной роли.*» – Речь идет о постановке стихотворной драмы «Nana-Sahib» в Париже 20 декабря 1883 г. в театре «Porte-Saint-Martin». См.: *Richepin J. Nana-Sahib. Paris: M. Dreyfous, 1883.*

...«*Песнях уличных бродяг*»... – «Песнь босяков» («*La chanson des gueux*») – сборник стихов Ж. Ришпена 1876 г.

С. 195. ...«*carpe diem*»... – «лови день», крылатое латинское выражение, восходящее к «Оде к Левконое» Горация (Оды, I, 11).

С. 196. ...«*двух стихотворных сборников этого Монтескью-Фезенсака.*» – Речь идет о следующих книгах графа Робера де Монтескью-Фезенсака (Marie Joseph Robert Anatole de Montesquiou-Fézensac; 1855–1921): *Les chauves-souris, clairs-obscurs. Paris: Georges Richard, 1892; Le Chef des odeurs suaves. Paris: Georges Richard, 1893.*

...«*conférence*»... – конференс (*фр.*) – представление кого-то пубlique.

...«*m-me Desbordes-Valmore*». – Речь идет о французской поэтессе Марселине Деборд-Вальмор (1786–1859). См. о ней: *Montesquiou-Fézensac R. Félicité étude sur la poésie de Marceline Desbordes-Valmore. Paris: A. Lemerre, 1894; Descaves L. La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore. Paris: Éditions d'Art et de*

Литература, 1910; *Descaves L.* La vie amoureuse de Marceline Desbordes-Valmore. Paris: Flammarion, 1925.

...в духе *Сара Жозефа Пеладана*. – Писатель-окультист Жозеф Пеладан (Joséphin Péladan; 1858–1918), присвоивший себе титул sâr, одно время был главой розенкрейцеров во Франции. К моменту выхода статьи Мережковского он был известен как автор двух трактатов мистического содержания: «*Constitution de la Rose-Croix: le Temple et le Graal*» (1893) и «*L'art idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Rose-Croix*» (1894).

С. 197. ...«*Летучие мыши*»... – первый сборник стихотворений Р. де Монтескью-Фезенсака («*Les Chauves-Souris*», 1892).

...«*Le Chef des Odeurs Suaves*». – «Шеф сладких запахов» (1893).

С. 198. *Граф считает себя даже выше правил французской грамматики. Попадают такие стихи: «La rose de Noël a l'air religieuse».* – В приведенной фразе «У новогодней розы набожный вид» нарушено грамматическое согласование по роду между существительным «вид» (l'air – м. р.) и прилагательным «набожный» (religieuse – ж. р.).

...волатюка... – См. примеч. к тексту «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

КРЕСТЬЯНИН ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ [ОЧЕРКИ. I. БАЛЬЗАК. II. МИШЛЕ]

Впервые: Труд. 1894. № 7. С. 185–202; 1895. № 9. С. 600–613. Печатается по тексту этого издания.

С. 202. *Бальзак, как он сам говорит в предисловии, ~ своих произведений.* – Ср. с заключительными словами из предисловия к роману «Крестьяне» (1844): «Если я в течение восьми лет сто раз бросал эту книгу, самую значительную из всех задуманных мною, и сто раз снова принимался за нее, то ведь все мои друзья, и вы в том числе, конечно, поняли, что моя решимость могла поколебаться перед столькими трудностями и перед таким количеством мелочей, вплетенных в эту сугубо жестокую и кровавую драму. Но к числу причин, внушивших мне сегодня такую смелость, прибавьте и мое желание закончить этот труд, назначение которого – доказать вам мою горячую и неизменную признательность за преданную любовь, бывшую для меня великим утешением в несчастье» (*Бальзак О.* Собр. соч.: В 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 18. С. 5–6). Далее Мережковский цитирует текст романа по изданию: *Balzac Honoré de.* Les paysans. Scènes de la vie de campagne. Paris: Calman-Lévy, 1883.

С. 214. ...подхваченное и развитое Мишле в его известной книге «*Le Peuple*». – Книга Ж. Мишле «Народ» (*Michelet Jules.* Le peuple. Paris: Hachette & Paulin, 1846) реферируется Мережковским во втором публикуемом очерке – «Мишле». См. в рус. пер.: *Мишле Ж.* Народ / Изд. подгот. В.Г. Дмитриев и Ф.А. Коган-Бернштейн. М.: Наука, 1965.

С. 215. *Благодаря исследованиям Тайлора, Леббока и Мак-Леннана мы гораздо ближе знакомы с жизнью и бытом какого-нибудь полинезийского дикаря...* – Перечисляются известные ученые в области этнологии (Эдвард Бёрнетт Тайлор [Edward Burnett Tylor], 1832–1917; Джон Фергюсон Мак-Леннан [John Ferguson McLennan], 1827–1881), археологии (Джон Леббок [John Lubbock], 1834–1913).

С. 216. *...о нем упоминается еще в Библии, в книге Руфь...* – Руфь 2:2–3.

С. 219. *В 1738 г. аббат С.-Пьер замечает, ~ собственности во Франции.* – См. в указанной книге Мишле гл. 1, ч. 1. Упомянутый здесь Артур Юнг (Arthur Young; 1741–1820) – автор «Путешествий по Франции» (в пер. на фр. яз. – 1859), которые пользовались авторитетом как важнейший источник исторических и экономических сведений о Франции конца XVIII в.

С. 222. *...напиток Цирцеи превращает самых лучших людей в безобразных животных...* – Имеется в виду напиток, превративший спутников Одиссея из одноименной поэмы Гомера в свиней (см.: «Одиссея». Песнь X, 235–240).

С. 224. *...как вода под губами Тантала...* – в древнегреческой мифологии царь Сипила во Фригии, обреченный на вечные муки: стоя по горло в воде, он не мог утолить жажду, так как вода утекала из-под его губ.

СЕЛЕНИЕ ВИНЧИ

Впервые: Cosmopolis. 1897. № 2. С. 94–106. С подзаголовком «Из путевого дневника» и примечанием редакции: «Этот отрывок из дневника относится к подготовительным работам автора для будущего его романа, из жизни Леонардо да Винчи. Он дает тон картины, на которой должна быть изображена юность этого героя Возрождения». Печатается по тексту этого издания.

С. 229. *...Густаво Узиелли (Gustavo Uzielli)...* – известный итальянский историк, гарибальдиец. Годы жизни: 1839–1911.

...«Ricerche intorno a Leonardo da Vinci». – В пер. на рус. яз. – «Исследования вокруг Леонардо да Винчи» (см. ниже).

Я интересовался всем, что касается Леонардо да Винчи и собирался посетить его родное селение. – В это время Мережковский начал собирать материалы для второго романа трилогии «Христос и Антихрист», который получил название «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (несколько глав впервые опублик.: Начало. 1899. № 1–4; полностью впервые: Мир Божий. 1900. № 1–12; первое отдельное издание – СПб., 1901).

Он повествовал сразу и о Леонардо, и о Тосканелли, которым отдал жизнь... – См., в частности: Uzielli G. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Firenze; Roma: Tip. Salviucci, 1872–1884; Uzielli G. Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi del secolo 15. Pinerolo: Tip. sociale, 1890; Uzielli G. La vita e i tempi di Paolo Dal Pozzo: ricerche e studi, con un capitolo sui lavori astronomici del Toscanelli di Giovanni Celoria. Roma: Tip. di Forzani e C., 1894; Uzielli G. Colloquio avvenuto

in Firenze nel luglio 1459 fra gli ambasciatori del Portogallo e Paolo dal Pozzo Toscanelli. Roma: Società geografica italiana, 1898.

...*piazza Michel Angelo*. – Площадь Микеланджело во Флоренции.

С. 230. ...*башия Палаццо Веккио*. (Палаццо Веккьо) – Одна из главных достопримечательностей Флоренции, Palazzo Vecchio (в пер. с *ит.* – Старый дворец), построенная в 1299–1314 гг. на площади Синьории.

...*выходя из-за черных древесных сеней Кащины, вился Арно*... – Имеется в виду итальянская коммуна Кашина (Cascina), расположенная вдоль реки Арно.

...*и двое моих спутников*... – В путешествие «по следам Леонардо да Винчи» Мережковский отправился вместе с З.Н. Гиппиус и Акимом Львовичем Волынским (наст. фам. – Флексер, 1861–1926). Ср.: «Флексер, с которым в это время мы были в дружеских отношениях, поехал с нами. Не помню, как это устроилось, но знаю, что раньше он никогда не был в Италии, ни вообще за границей. О задуманном романе Д<митрия> С<ергееви>ча он, конечно, знал. В его журнале, однако, мы не были постоянными сотрудниками, я там печатала лишь изредка стихи, да, кажется, один или два рассказа. Но Д<митрий> С<ергеевич>, конечно, надеялся там напечатать будущего “Леонардо”» (*Гиппиус-Мережковская* З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 70). Известно, что при поддержке Волынского на страницах «Северного вестника» в 1895 г. появился «Отверженный» («Юлиан Отступник») – первый роман Мережковского. Однако Волынский начал публиковать собственное исследование о Леонардо да Винчи (см. отдельное издание: *Волынский А.Л.* Леонардо да Винчи. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1899), а вдобавок без предупреждения исключил имена Мережковских из списка сотрудников «Северного вестника». «Смердяковская у него сущность», – возмущался таким поступком Мережковский (Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / Вступ. заметка, публ. и примеч. М.Ю. Кореневой // Русская литература. 1991. № 2. С. 172). В январе 1898 г. в отношениях с Волынским была поставлена точка (переписка прекратилась еще раньше, в 1897 г., см.: Письма З.Н. Гиппиус к А.Л. Волынскому / Публ. А.Л. Евстигнеевой и Н.К. Пушкиревой // Минувшее. Paris, 1992. [Вып.] 12. С. 274–278). В том же году прекратил свое существование «Северный вестник».

...*поезде-омнибусе*... – пассажирский поезд, идущий со всеми остановками, в отличие от скорых поездов и экспрессов.

С. 231. *Empoli* – название итальянской коммуны (в рус. произношении – Эмполи), которая располагается в регионе Тоскана, недалеко от Флоренции.

С. 232. *Я вспомнил, что видел точно такие кипарисы, черные, как уголь, в флорентийском музее, на картине «Благовещенья», которая приписывается Леонардо*. – Картина Леонардо да Винчи «Благовещение» (Annunciazione), созданная в 1472–1475 гг., с 1867 г. хранится в музее Уффици (Флоренция).

...*трамонтано*. – принятое в Италии (от «tramontana» – «из-за гор») название холодного северного и северо-восточного ветра.

...Анкиано – селение, где, согласно одной из версий, 15 апреля 1452 г. родился Леонардо; расположено в трех километрах от Винчи.

Полуразрушенная крепость – на холме. – Вероятно, речь идет о замке графов Гуиди (Castello dei Conti Guidi), в котором уже в XX в. был открыт музей Леонардо да Винчи.

С. 233. ...*Катарина Катабрига.* – По мнению современных исследователей, М. Кемпа и Дж. Палланти, мать Леонардо да Винчи звали Катерина ди Мео Липпи. Она была крестьянкой и сиротой, соблазненной молодым нотариусом Пьеро да Винчи. Спустя восемь месяцев после рождения сына была выдана замуж за Антонио ди Пьеро Бути дель Вакка, известного под солдатским прозвищем Аккатабрига (в пер. с *ит.* – «спорщик»). Подробно см.: *Kemp M., Pallanti G. Mona Lisa: The People and The Painting.* Oxford: Oxford University Press, 2017.

...*на гору Альбано.* – Ср. с воспоминаниями З.Н. Гиппиус: «На этой горе (Белой – Albano), названной так неспроста, мы видели то, чего, кажется, нигде больше видеть нельзя, – белую землянику. Рассказы о ней мы считали выдумкой, пока не собрали ее собственными руками (и во Флоренцию даже привезли). Спелые ягоды, не бледные, не зеленоватые, а снежно-белые, с розоватыми крапинками-семечками, как на землянике. Кроме цвета, – от земляники самой обычной, лесной, она и не отличается. Нас уверяли, что на Monte Albano водятся и белые дрозды... но их мы не видали. Странная, однако, гора!» (*Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 71).

Я.П. ПОЛОНСКИЙ

Впервые: Мир искусства. 1899. № 1–2. С. 2–3. Печатается по тексту этого издания.

Д.С. Мережковский часто бывал в доме поэта Якова Петровича Полонского (1819–1898) на Знаменской улице (д. 26), где с 1883 г. проходили «Пятницы Полонского»: «Вечеринки эти – или приемы – не носили характера “литературного”. Собирались просто знакомые поэта и его семьи; иногда, впрочем, читали стихи» (*Бядинский В.* «Пятницы Полонского» и «Пятницы Случевского». Из серии воспоминаний «Догоревшие огни» // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1993. С. 295). См. также: *Гиппиус З.* Благоухание седин (О многих) // Гиппиус З. Ничего не боюсь. М.: Вагриус, 2004. С. 391–395, 402–404. Мережковский называл Полонского одним из своих учителей и в 1892 г. посвятил ему поздравительное стихотворение с красноречивым зачином: «Желаю от души, Полонский, мой Учитель...» (*Мережковский Д.С.* Полонскому // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. СПб.: Академический проект, 2000. С. 656). При этом, по свидетельству очевидца, сам Полонский «явно не любил Мережковского, ни как поэта, ни лично, несмотря на постоянный энтузиазм Мережковского к его стихам» (*Перцов П.П.*

Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 113). В «Вечных спутниках» Мережковский назвал Полонского «поэтом-мистиком» (наряду с А.А. Фетом), а в брошюре «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» охарактеризовал следующим образом: «Это один из немногих современных людей, сохранивших с природою древнюю, священную и таинственную связь. В его лучших песнях, по-моему, больше сумеречного, *безглазольно-прекрасного*, похожего на откровения природы, чем в искусственно-филигранной и довольно слащавой лирике Фета» (ПСС24. Т. 18. С. 267). См. также: *Полонский Я.П.* [Письмо Мережковскому. Выдержки] // *Орлов П. Я.П. Полонский*. Рязань: Ряз. кн. изд-во, 1961. С. 62 [отзыв о поэзии Д. Мережковского]; Из писем Д.С. Мережковского / Сост. и примеч. С.Н. Поварцова // *Мережковский Д.С.* Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. М.: Кн. палата, 1991. С. 323 [публикуется письмо Мережковского к Полонскому].

С. 238. ...*Славянского Комитета*... – Московский славянский комитет был основан в 1858 г. с целью укреплять культурные, экономические, а впоследствии и политические отношения между славянскими народами.

...*Писатель, если только он ~ поражена свобода*. – Цитируется стихотворение Я.П. Полонского «В альбом К.Ш...» (1865).

С. 239. ...*Гром и шум... Корабль качает, ~ «Баюшки-баю!»* – Из стихотворения Я.П. Полонского «Качка в бурю» (1850).

...*«ту заглохшую аллею с неподметенною листвою, где пахнет детской стариной»*... – Строки из стихотворения Я.П. Полонского «И.С. Тургеневу» (1877).

С. 239–240. ...*Свет лампы на подушках, ~ Золотые сны. ~ Просыпаюсь... Что случилось? ~ Я не здесь проснусь*. – Цитаты из стихотворения Я.П. Полонского «Качка в бурю» (1850).

ПРАЗДНИК ПУШКИНА

Впервые: Мир искусства. 1899. № 13–14. С. 11–20. Печатается по тексту этого издания.

Статья Д.С. Мережковского наряду с другими «пушкинскими» публикациями в этом номере журнала (см.: «Заметка о Пушкине» В.В. Розанова, «Заветы Пушкина» Н.М. Минского и «К всероссийскому торжеству» Ф. Сологуба) вызвала критический отклик В.С. Соловьева: «У почтенного г. Мережковского его пифизм, или оргазм, выражается только формально – в неясности и нечленораздельности его размышлений. И г. Мережковский мог бы спросить себя: “что пишу? что написал?” Во всяком случае дело идет у него не о Пушкине, а о предметах посторонних – прежде и больше всего о всемогуществе издателя “Нового Времени”, который назван великим магом. Все это, конечно, ирония, но точный смысл ее совершенно неясен. А затем г. Мережковский указывает на контраст между теперешним всероссийским чествованием Пушкина и тем, что проис-

ходило еще “вчера”. А именно вчера три писателя высказали о Пушкине мнения, которые не нравятся г. Мережковскому. Но в чем же тут контраст между “вчера” и “сегодня”? Ведь ни один из этих писателей от своих “вчерашних” мнений не отказался “сегодня”, а с другой стороны, эти мнения были такими же одинокими в русской печати “вчера”, как остаются и сегодня. Мнение Спасовича сейчас же было приписано его польской предвзятости, мнение Толстого тотчас же подверглось почтительному замалчиванию, как оно замалчивается и теперь, а что касается до меня, то “Судьба Пушкина” при первом своем появлении уже вызвала единодушную брань всей печати. В чем же та перемена и тот контраст, на которые указывает г. Мережковский? Это указание, как и все прочее, есть только дань “пифизму” и ничего более» (*Соловьев В.С. Особое чествование Пушкина* (Письмо в редакцию) // *Вестник Европы*. 1899. № 7. С. 439; см. также: *Соловьев В.С. Против исполнительного листа* (Письмо в редакцию) // *Вестник Европы*. 1899. № 10. С. 848–852 [то же: *Соловьев В.С. Собр. соч.* 2-е изд. Т. 9. СПб.: Просвещение, 1913. С. 277–293]). Более сдержанно отозвался В.В. Сиповский: «...г. Мережковский избег угловатостей г. Сологуба и обстоятельнее г. Минского развил те же взгляды. Всех этих “символистов”, углубленных в безмятежное самонаслаждение, обеспокоил тот шум, который подняла из-за Пушкина “презренная земля”» (*Сиповский В.В. Пушкинская юбилейная литература (1899–1900 гг.): Критико-библиографический обзор*. СПб.: Тип. «В.С. Балашев и К^о», 1901. С. 21). Но и с его стороны не обошлось без критики: «Прав г. Мережковский в том, что упрекнул наших “вожаков” в несправедливом отношении к Пушкину <...> но сам-то он в 1899 году что дал для Пушкина?» (Там же. С. 23).

А.С. Пушкин был для Мережковского образцом гармоничной личности. К его жизненному и творческому пути писатель обращался неоднократно. Критический очерк о Пушкине, написанный для сборника П.П. Перцова «Философские течения русской поэзии» (1896), в переработанном виде войдет в «Вечные спутники» (1897; см. также более поздние статьи «Праздник Пушкина», 1899; «Пушкин с нами», 1926; «Мудрость Пушкина», 1937). С апелляции к поэту начинается исследование «Л. Толстой и Достоевский». Даже в художественном творчестве, на страницах романа «Александр I», герои Мережковского горячо спорят о Пушкине (ПСС24. Т. 6. С. 241–243). Однако в ранние годы, вопреки более позднему признанию писателя из «Автобиографической заметки» (1913), Мережковский в гораздо большей степени находился под влиянием поэзии М.Ю. Лермонтова: «Пушкина я тогда не любил: он был для меня взрослый; Лермонтов такой же ребенок, как я» (ПСС24. Т. 16. С. 160). См. также: *Коптелова Н.Г. Статья «Праздник Пушкина» Д.С. Мережковского в контексте духовных исканий литературной критики XIX – начала XX веков* // *Духовно-нравственные основы русской литературы*. Кострома, 2009. С. 201–208.

С. 241. *Каждый день печатаются списки пожертвований на памятник Пушкину...* – Речь идет об отчетах о поступивших в контору «Нового времени» пожертвованиях на сооружение памятника А.С. Пушкину в Санкт-Петербурге (подписка была открыта 23 января 1899 г.), которые газета регулярно публику-

вала в особом разделе «На памятник Пушкину», сопровождая их сообщением: «Мы расположим гг. жертвователей по алфавиту фамилий и инициалов и выпустим отдельной книгой, где будет вписан каждый со своим пожертвовани-ем, большое оно или малое» (см., например: Новое время. 1899. № 8352. 30 мая (11 июня). С. 3). Впоследствии А.С. Суворин напечатал этот список в приложе-нии к изданному им собранию сочинений Пушкина, сопроводив собственной преамбулой. См.: *Пушкин А.С. Соч. / Ред. П.А. Ефремова. Т. 8: Примечания, добавления и поправки.* СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1905. С. 1–104.

...по горсти бедной принося / Привычну дань. – Из «Скупого рыцаря» (1830) (см.: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 7. С. 110).*

...Суворину принадлежит духовный почин в этом деле. – Газета А.С. Су-ворина «Новое время» выступила с предложением организовать подписку на установку «достойного поэта памятника» в Петербурге. В мае сообщалось, что «повелением Государя Императора августейший президент Имп. Академии наук в. кн. Константин Константинович назначен председателем комиссии по сооружению памятника А.С. Пушкину в С.-Петербурге» (Новое время. 1899. № 8324. 2 (14) мая. С. 3). В процессе работы этой комиссии первоначальная идея претерпела существенные изменения и в дальнейшем вылилась в созда-ние при Академии наук специального учреждения, занимающегося изучением наследия поэта, – Пушкинского Дома. См. также: *Берков П.Н.* Из материалов пушкинского юбилея 1899 г. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 401–414.

С. 241–242. *...Я спокоен: / Я знаю мощь мою: с меня довольно / Сего созна-нья... ~ Что не подвластно мне?.. ~ И вольный гений мне поработится.* – Цитаты из «Скупого рыцаря» (1830) (см.: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 7. С. 111, 110–111).*

С. 242. *...и совершается рождение Пушкина в Суворинском театре с об-лаками, амурами, громами и молниями К. Маковского, и «вольный гений» Слу-чевского приносит к стопам Суворина «Поверженного Пушкина».* – Ср.: «Не был в стороне от пушкинских торжеств и театр Литературно-артистического кружка. Возникший еще в 1895 г., кружок этот объединял немало известных людей из писательской и театральной среды. В 1897 г. Случевский был избран одним из членов дирекции (председатель А.С. Суворин) созданного кружком театра. В театре пушкинское столетие было отмечено постановкой юбилейного спектакля, состоявшего из нескольких частей. Действие открывалось символи-ческой картиной – прологом “Рождение поэта”, осуществленной при участии художника К. Маковского, “бесспорную изобретательность” которой отмечали рецензенты. Затем следовали “Каменный гость” и сцены из “Бориса Годунова”. Перед апофеозом, представлявшим Пушкина (в апофеозе его изображал актер Далматов), окруженного героями собственных произведений, была поставлена “драматическая сцена далекого будущего” – “Поверженный Пушкин”, написан-ная Случевским специально для этого спектакля» (*Тахо-Годи Е.А.* Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. СПб.: Алетейя, 2000. С. 277).

...великий маг... – А.С. Суворин.

Вчера г. Спасович доказывал, что свидетельства современников о мудрости Пушкина – ни на чем не основанная легенда... – В статье «Д.С. Мережковский и его “Вечные спутники”» Владимир Данилович Спасович (1829–1906) разбил неточности, допущенные в «Записках А.О. Смирновой», на которые Мережковский активно опирался при написании очерка «Пушкин» (см.: Вестник Европы. 1897. № 6. С. 559–603).

...выступил Вл. Соловьев. ~ Жизнь его не враг отъял, ~ Жертва губительного гнева. – Мережковский приводит переделанную В.С. Соловьевым цитату из баллады В.А. Жуковского «Торжество победителей» 1828 г. (является переводом стихотворения Ф. Шиллера «Das Siegesfest», 1803; ср.: «Жизнь твою не враг отнял: / Ты своею силой пал, / Жертва губительного гнева» [Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 159]). См.: Соловьев В.С. Судьба Пушкина // Вестник Европы. 1897. № 9. С. 131–156 (впервые, с сокращениями; полный текст: Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. СПб.: Просвещение, 1913. Т. 9. С. 33–60).

С. 243. ...довлеет дневи злоба его. – Довольно для каждого дня его заботы – Мф. 6:34.

...«великого писателя земли русской»... – Фраза из последнего письма И.С. Тургенева к Л.Н. Толстому (1883): «Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! <...> Друг мой, великий писатель земли русской, внемлите моей просьбе!» (Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Л.: Наука, 1968. Т. 13. Кн. 2: Письма. С. 180). Это письмо Мережковский также цитирует в самом начале текста «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

...«Когда вышли 50 лет после смерти Пушкина ~ часто очень неприличные». – Из эссе Л.Н. Толстого «Что такое искусство?» 1897 г. (см.: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 30. С. 169–170).

С. 244. В конце XV века новгородский архиепископ Геннадий жаловался на «душевный глад и глад разума божья»... – Речь идет о посланиях о ереси архиепископа Геннадия (ок. 1410–1505), написанных в 1480-х – начале 1490-х гг.

...И к нам в окошко день и ночь / Стучит могильною лопатой. – Цитаты из «Пира во время чумы» (1830) (см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 7. С. 180).

С. 245. «Жаждающие, идите все к водам. ~ Идите есть». – Ис. 55:1; 56:9.

...Зажжем огни, нальем бокалы. / Утопим весело умы. – Цитаты из «Пира во время чумы» (1830) (см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 7. С. 180).

...«...для чего вам отвешивать серебро ~ Стражи ваши слепы все и невежды. ~ да еще и больше». – Ис. 55:2; 56:10–12.

«И будет вместо благовоения – зловоние, ~ клеймо». – Ис. 3 : 23.

...«народ безмолвствует». – Финальная ремарка исторической драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов» (1825, опубли. 1831).

С. 245–246. «Ждем света, ~ между живыми, как мертвые». – Ис. 59 : 9–10.

С. 246. «Ты носишь имя, будто жив, но ты мертв. – Ты говоришь: я богат, ~ и слеп, и наг». – Откр. 3:1, 17.

...Безбожный пир, безбожные безумцы! ~ Повсюду смертью распространенной. – Цитаты из «Пира во время чумы» (1830) (см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 7. С. 181).

...«праздники наши ненавидит душа моя, – ненавидит душа моя, даже до смерти». – Парафраз из «Книги пророка Исаии» (см.: Ис. 1:14).

ПАМЯТИ А.И. УРУСОВА

Впервые: Мир искусства. 1900. № 15–16. С. 36–37. Печатается по тексту этого издания.

С. 247. *Над могилой А.И. Урусова – Андреевский произнес речь, где прославились заслуги покойного как адвоката, как создателя русского судебного слова.* – Александр Иванович Урусов, юрист, литературный и театральный критик, умер 16 июля 1900 г. Речь над его могилой, произнесенная другим известным юристом, поэтом и критиком, Сергеем Аркадьевичем Андреевским (1847–1918), опубликована в книге: Андреевский С.А. Защитительные речи. СПб.: Изд. юр. кн. склада «Право», 1909. С. 593. З.Н. Гиппиус вспоминала: «Дм<итрий> С<ергеевич> был в приятельских отношениях с кн. Александром Ив. Урусовым, известным адвокатом (лишь недавно переехавшим тогда в Москву) и с его другом, поэтом и адвокатом петербургским – С. Арк. Андреевским». И далее: «Их обоих Дм<итрий> С<ергеевич> приглашал вечером к нам. Они мне показались очень разными, но оба приятными. Урусов удивлялся моей молодости, оба они были очень милы. Андреевский сделался даже, потом, моей “подругой”, – единственной зато настоящей, и постоянно у нас бывал (до его смерти, уже при большевиках)» (Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 46).

С каким терпением собирал все, что можно найти о Флобере (писать о котором готовился всю жизнь, но так и не решился), откапывал старые драгоценные издания Бодлера... – См. также: Князь А.И. Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем: А.А. Андреевой, К.К. Арсеньева, К.Д. Бальмонта [и др.]. Т. 1–3. М.: Тип. И.Н. Холчев и К°, 1907.

ДОПОЛНЕНИЯ

Письмо в редакцию [1]

Впервые: Новости и биржевая газета. 1896. № 342. 11 (23) декабря. С. 2. Печатается по тексту этого издания.

С. 249. ...заметки г. Скрибы – «Что сей сон значит?» – Речь идет об отзыве, который под псевдонимом «Скриба» опубликовал литературный критик, историк литературы и беллетрист Евгений Андреевич Соловьев (1866–1905), учившийся в 1877–1883 гг. вместе с Мережковским в Третьей Санкт-Петербургской классической гимназии. Считается, что их дружба могла послужить источником для изображения отношений между Забелиным (автобиографическим героем) и Климовым из повести в стихах «Вера» (1890). Поводом для публичной полемики бывших приятелей и «однокашников» стал выход в «Северном вестнике» (1896. № 8) под фамилией Мережковского «двух новелл XV века» («Наука любви» и «Любовь сильнее смерти»). Критик обвинил писателя в том, что одна из новелл – «буквальный перевод итальянского текста на русский» (Скриба. Что сей сон значит? (Нечто удивительное и нравоучительное) // Новости и биржевая газета. 1896. № 340. С. 2) – не сопровождается указанием на источник заимствования. Ответ Мережковского не убедил Скрибу (см. об этом в следующей его заметке: Новости и биржевая газета. 1896. № 343. 12 (24) декабря. С. 2).

...«Любовь сильнее смерти», принадлежит мне целиком. Что же касается рассказа «Наука любви», заимствованного у одного итальянского новеллера эпохи Возрождения... – Литературный источник новеллы «Любовь сильнее смерти» современными исследователями не установлен. Между тем в качестве первоосновы для «Науки любви» признается один из текстов сборника под названием «Пекороне сера Джованни Флорентийца, в коем содержится пятьдесят старинных новелл, искусно выдуманных и написанных хорошим стилем» (1378; 1-е изд. – 1558). См.: Мартынов Г.Г. Примечания // Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения / Пер. с греч., ит., фр. Дмитрия Мережковского. М.: Ломоносовъ, 2010. С. 371.

...Джиованни Фиорентино... (Джованни Флорентиец). – Большинство ученых отождествляет его с второстепенным поэтом XIV в. сером Джованни дель Пекороне, другом Франко Саккетти.

Письмо в редакцию [2]

Впервые: Новое время. 1899. № 8347. 25 мая (6 июня). С. 5. Печатается по тексту этого издания.

С. 249. ...программы торжества в память Пушкина в Святых Горах... – 24 мая (5 июня) в «Новом времени» была опубликована «Программа торжеств в Святых Горах в память А.С. Пушкина», в которой среди прочего сказано: «26-го мая, в 9 часов утра – торжественная заупокойная литургия в храме Святогорского монастыря, панихида на могиле поэта и возложение венков депутациями. По окончании церковных торжеств состоится публичное заседание в закрытом театре, посвященное памяти А.С. Пушкина. Будет происходить прием депутатов, произнесено несколько речей, в том числе одна К.К. Случевским,

прочтутся приветственные телеграммы. Стихотворения, посвященные поэту, будут прочтены присутствующими авторами (К. Льдовым, А. Коринфским, Д. Мережковским, Т. Щепкиною-Куперник и др.), исполнятся хором г. Архангельского гимн Пушкину (муз. г. Александрова на слова Я.П. Полонского), кантата для солистов (г-жа З. Главач, гг. Арцимович и Чистяков, артисты оперного товарищества “Аркадии”) и хора на слова К.К. Случевского (музыка М. Иванова) и в заключение “гимн Пушкину” (слова К. Случевского, муз. В. Главача) для хора и военного оркестра» (Хроника // Новое время. 1899. № 8346. 24 мая (5 июня). С. 3).

Письмо в редакцию [3]

Впервые: Новое время. 1900. № 8571. 7 (19) января. С. 4. Печатается по тексту этого издания.

Спустя некоторое время это открытое письмо было републиковано в газете «Россия» с ироничным анонимным комментарием: «Ах, такие-сякие кононовские злодеи!..

Но вот в чем фокус. С тех давних пор, как свет был свидетелем постановки “Антигоны” в кононовском зале, бывшей артисткою литературно-артистического театра К.И. Дестомб, – с тех пор в самом литературно-артистическом театре была поставлена та же “Антигона” в том же переводе г. Д. Мережковского, для бенефиса Л.Б. Яворской.

И постановка эта была такова, что кононовский зал, глядя на литературно-артистическую сцену, как она “запросто” разделялась с Софоклом, смело мог сказать про себя известную крыловскую реплику:

Какой бы шум вы подняли, друзья,
Когда бы это сделал я!..

Г<-н> Мережковский далеко...

Есть такой анекдот.

Когда Н.М. Баранов губернаторствовал в Нижнем Новгороде, какой-то пылкий полицейский чин в один прескверный день взял, да и высек некоторого еврея. Высеченный побежал жаловаться к другому полицейскому чину, постарше. Тот растерялся, что ему делать с жалобщиком... смотрел на него, смотрел и вдруг вдохновился: высек еврея вторично. Тогда еврей освирепел. Ворвался он к Баранову во дворец, во время приема, повернулся к губернатору спиною и, растерзав сзади ризы свои, возопил:

– Ваше превосходительство! Посмотрите, что у вас в губернии делается!..

Софокл с “Антигоною” своею испытывает в Петербурге совершенно ту же судьбу, что этот злополучный еврей в Нижнем Новгороде. Сперва его высекли в кононовском зале, а затем – и гораздо больше – в литературно-артистическом театре.

И Д.С. Мережковскому давно пора посмотреть, что у него в губернии делается!..» ([Б.п.] Газетный день // Россия. 1900. № 254. 9 (21) января. С. 2).

С. 250. *Ввиду моего отсутствия из Петербурга...* – С ноября 1899 г. по июль 1900 г. Мережковские находились в европейском турне.

...в зале Кононова... – Речь идет о бывшем Доходном доме М.Ф. Руадзе (наб. р. Мойки, 61 / Кирпичный пер., 8 / Большая Морская ул., 16). С 1863 г. зданием владел И.А. Кононов. После отмены монополии Императорских театров (1882) большой зал этого дома сдавался различным труппам.

...дана была трагедия Софокла «Антигона» в моем переводе. – Перевод Мережковского вместе с его предисловием опубл.: Вестник Европы. 1892. № 4. С. 457–510. Премьера спектакля по этому переводу состоялась 12 января 1899 г. в Московском художественном театре (см. авторский отклик: *Мережковский Д.С. Трагедия целомудрия и сладострастия* // Мир искусства. 1899. № 7/8. С. 64–66).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ПСС17 – Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. СПб.; М.: М.О. Вольф, 1911–1913.
- ПСС24 – Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914.
- РО ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) (СПб.).
- НИОР РГБ – Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (М.).

«КРИТИКИ – ВСЕГДА ВРАГИ, ПОЭТЫ – ВСЕГДА ДРУЗЬЯ,
И СТРЕМЯТСЯ РАЗНЫМИ ПУТЯМИ К ОДНОЙ ЦЕЛИ»:
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ
ВЫСТУПЛЕНИЯ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО 1880–1890-х гг.
ЗА ПРЕДЕЛАМИ «ВЕЧНЫХ СПУТНИКОВ»

Давать целостный обзор литературно-критических и публицистических выступлений Д.С. Мережковского 1880–1890-х гг. в отрыве от сборника «Вечные спутники» – задача несколько трудно-выполнимая, настолько и бессмысленная. По точному утверждению Е.А. Андрущенко, подготовившей этот сборник для настоящего «Собрания сочинений» писателя¹, «именно в “Вечных спутниках” отразилось то, что определило облик Мережковского»². От себя добавим – Мережковского-критика. По крайней мере, коллеги по цеху, прежде относившиеся к этой грани его творческого дарования пренебрежительно, вынуждены были с ней примириться, продолжая в большинстве своем ругать автора («...это была одна из традиций – бранить Мережковского»³). О востребованности книги среди непрофессиональных читателей свидетельствуют ее многочисленные прижизненные переиздания тиражом от трех до десяти тысяч экземпляров. З.Н. Гиппиус вспоминала, что «в последние годы перед войной 14 года эта книга была особенно популярна и даже выдавалась, как награда, кончающим средне-учебные заведения»⁴. И хотя Мережковский неоднократно менял состав «Вечных спутников» (последнее прижизненное издание появилось во втором «Полном собрании сочинений» [1914]), основой для книги послужили ранние статьи писателя. Одну часть которых он специально для нее переработал, а другую – забраковал. Зная об этом и учитывая, что в предисловии к сборнику была выражена авторская надежда на то, что за соединением «столь различных, по-видимому, чуждых друг другу, имен в одну семью, в одну галерею портретов» читателю откроется «не внешняя, а субъективная связь в самом я, мирозерцании критика»⁵, целесо-

¹ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 20 т. Т. 8: Вечные спутники / Сост., подгот. текста, примеч., послесл. Е.А. Андрущенко. М.: Дмитрий Сечин, 2017.

² Там же. С. 432.

³ Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 87.

⁴ Там же.

⁵ Мережковский Д.С. Вечные спутники // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 17. С. 6.

образно взглянуть на «отбракованный» Мережковским материал не имманентно и не в рамках его литературно-критического наследия, которое содержательно уже неоднократно обсуждалось исследователями (см. перечень работ в «Примечаниях»), а в связи с вопросом о *саморепрезентации* писателя.

Важно разобраться, почему составившие данный том работы (за исключением текста «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», о котором – особый разговор) оказались в конечном счете на обочине авторского внимания. И здесь в первую очередь необходимо напомнить, что до середины 1890-х гг. Мережковский своим главным призванием видел не критику, а поэзию. Когда П.П. Перцов уговаривал его написать статью об А.С. Пушкине для сборника «Философские течения русской поэзии» (1896), Мережковский «отнекивался: этот чудака считал себя тогда прежде всего поэтом – чуть ли в самом деле не преемником Надсона, а на критическое свое амплуа смотрел, как на случайное и вполне второстепенное»¹. Однако, выпустив три авторских сборника, а также два «Собрания стихов», он перестал осознавать себя в качестве поэта. «Вы знаете, я до чего дошел. – В 1900 г. признавался Мережковский. – Мне стихи чем-то лишним кажутся. Мне пищу для души подавай, а стихи что́, детское»². Стоит ли после этого удивляться, что писатель не отнесся к своей поэзии с академическим вниманием?! И уровень подготовки стихотворных книг для второго прижизненного «Полного собрания сочинений», и отнесение их к трем последним томам этого издания, т.е. на периферию собственного творчества³, как нельзя лучше отражают позднее отношение Мережковского к своему поэтическому амплуа. Не менее репрезентативен

¹ Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 157.

² Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 116. Несмотря на явный отход от поэзии, Мережковский продолжал рифмовать. «В последние годы своей жизни, – пишет мемуарист, – он, лежа по вечерам у себя на кушетке, исправляет свои старые стихи – переставляет запятые, меняет слова, что-то вычеркивает, что-то прибавляет, потом отдает их в переплет» (цит. по: Сергеев О.В. Статья В. Злобина о З.Н. Гиппиус // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6. С. 337).

³ Ср. с высказыванием А.С. Долинина в связи с первым собранием сочинений писателя: «По-видимому, Мережковский сам знает слабые стороны своей поэзии и относится к ней довольно пренебрежительно. В полном собрании сочинений он счел нужным поместить такие мелочи, как “Предисловие к одной книге” или “Открытое письмо Бердяеву”, а поэзию свою почти всю исключил, отверг: из всей массы стихов едва выбрал несколько десятков стихотворений, которым еще можно придавать значение, и то, кажется, не с художественной стороны» (Долинин А. Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова. В 2-х кн. М.: Издательский дом «XXI век — Согласие», 2000. Кн. 1. С. 282).

применительно к разговору о писательской самоидентичности тот факт, что в «Автобиографической заметке» (1913) Мережковский представляет читателю истоки личной творческой биографии и как поэта, и как критика в их нерасторжимом единстве: «Лет 13-ти начал писать стихи. <...> Тогда же (курсив наш. – А.Х.) написал первую критическую статью, классное сочинение на “Слово о полку Игореве”, за которое учитель русского языка Мохначев поставил мне пятерку. Я чувствовал такую авторскую гордость, которой потом уже никогда не испытывал»¹.

В отличие от школьного учителя, рецензенты ранних статей Мережковского были куда как строже к начинающему литератору и далеко не сразу признали в нем талант критика. Они пишут о нем как о поэте, который неожиданно для всех решил выступить в новом качестве. «Г<-н> Мережковский, – сказано в «Новом времени», – накропавший целых два тома посредственных и холодных стихов, вздумал обратиться к прозе и накропал посредственную статейку...»². Рецензент другого периодического издания отмечает, что автор, известный своими стихотворениями, «гонится за двумя зайцами, появляясь еще и в критическом отделе»³. На страницах «Русского богатства» читаем: «Д. Мережковский, небезызвестный поэт, кроме двух стихотворений, напечатал в майской книжке “Северного Вестника” критический очерк...»⁴.

Не будем забывать о том, что в 1880–1890-е гг. Мережковский позиционирует себя не только как поэт, но и как переводчик. Прежде всего – греческих трагедий. В письме к знаменитой русской актрисе М.Н. Ермоловой от 24 августа 1892 г. он признается: «Воскресить Греческий Театр (который до сих пор – тайна) – значит воскресить идеализм, чистейший и бессмертный идеализм среди царства В. Крылова и оперетки... Я буду переводить и, если доживу до 30 или 35 лет, – переведу все эти лучшие трагедии греческого театра»⁵. К тридцати пяти годам Мережковский перевел трагедии Софокла («Антигона», 1892; «Эдип-царь», 1894; «Эдип в Колоне», 1896), Еврипида («Ипполит», 1893; «Медея», 1895), Эсхила («Скованный Прометей», 1891); к истории театральных постановок одной из них имеет

¹ Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 24. С. 109–110.

² Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1893. № 6126. 19 (31) марта. С. 2.

³ А.П. Литературные заметки // Волжский вестник. 1889. № 136. 6 (18) июня. С. 2.

⁴ Счастнев К. Журнальное обозрение // Русское богатство. 1889. № 5–6. С. 328.

⁵ «Как бы мне хотелось с Вами много и много поговорить»: Письма Д.С. Мережковского М.Н. Ермоловой / Публ. и послесл. Р. Островской // Театр. 1993. № 7. С. 96.

непосредственное отношение публикуемое в настоящем томе открытое письмо Мережковского в редакцию «Нового времени» (1900. № 8571. 7 (19) января). В том же ряду – переводы «Дафниса и Хлои» (1896), «Ворона» (1890) и «Лигейи» (1893) Э. По, «Святого Сатира» (1895) А. Франса, избранных стихотворений Ш. Бодлера и т.д. Не говоря уже о текстах, впоследствии составивших цикл «Итальянские новеллы» (впервые – под названием «Любовь сильнее смерти. Итальянская новелла XV века» [1902])¹. Для его изучения самостоятельной ценностью обладает включенное нами в раздел «Дополнения» другое открытое письмо Мережковского (Новости и биржевая газета. 1896. № 342. 11 (23) декабря), отправленное в ответ на обвинения Е.А. Соловьева (псевд. – Скриба) в том, что одна из новелл – «буквальный перевод итальянского текста на русский»² – не сопровождается указанием на источник заимствования. Несмотря на кажущуюся эпизодичность, развернувшаяся полемика важна как иллюстрация отношения Мережковского к чужому тексту, которое побуждает исследователей говорить о том, что писатель «в каком-то смысле предвосхитил некоторые особенности постмодернистской поэтики»³. По мнению В.В. Бычкова, в обращении с историческим и культурным материалом Мережковский опередил «почти любого “продвинутого” писателя постмодернистской ориентации»⁴.

Наконец, в начале 1890-х гг. Мережковский пробует себя в жанре романа. Гиппиус вспоминала: «...Дм<итрий> С<ергеевич> пришел ко мне и объявил, что наше условие нарушается. Какое? А такое, что я буду писать только прозу, но не стихи. А он – стихи. <...> И вдруг Д<митрий> С<ергеевич> объявляет, что он намерен заняться прозой! Да, он уже начал роман. Какой? Оказывается – исторический, об Юлиане Отступнике»⁵. Многие из тех, кто критиковал поэзию

¹ «Цикл “Итальянские новеллы”, — утверждает в предисловии к недавнему переизданию, — включает прежде всего переводы пяти изящных новелл XV в., в том числе шедевра новеллистики Возрождения — анонимной “Новеллы о Грассо, инкрустаторе и резчике по дереву” (под названием “Превращение”). Затем следует написанная самим Мережковским по итальянским источникам эпохи Возрождения повесть “Микель-Анжело”. Завершает цикл, как бы замыкая тему “золотого века” истории человечества, первый по времени перевод на русский язык новеллы Анатоля Франса “Святой Сатир”» (От редакции // Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения / Пер. с греч., ит., фр. Дмитрия Мережковского. М.: Ломоносовъ, 2010. С. 5–6; об источниках переложений см. в примеч. к этому изданию).

² *Скриба*. Что сей сон значит? (Нечто удивительное и нравоучительное) // Новости и биржевая газета. 1896. № 340. С. 2.

³ *Андрущенко Е.А.* Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М.: Водолей, 2012. С. 243.

⁴ *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 137.

⁵ *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 53–54.

Мережковского, к его художественной прозе отнеслись более сочувственно. Так, А.Н. Майков, не одобрявший ранние стихотворные опыты писателя и даже посвятивший ему эпиграмму в 1888 г. («В вас есть талант – какой тут спор! / Но, чтобы свет ему увидеть, / Пошли, господь, весь этот вздор, / Что вы писали до сих пор, / Вам поскорей возненавидеть!»¹), одобрительно отзывался о первом романе: «Добросовестное изучение, воображение в пользовании богатым материалом, оригинальные картины. Очень рад, что из него выходит кое-что – нашел свою дорогу. Сбылось то, что я когда-то давно написал про него...»².

Для работы над второй книгой будущей трилогии «Христос и Антихрист», которая принесет Мережковскому славу родоначальника символистского романа в России, писатель отправился в путешествие «по следам Леонардо да Винчи» вместе с З.Н. Гиппиус и А.Л. Волынским весной 1896 г. В ходе этой поездки был написан публикуемый в настоящем издании очерк «Селение Винчи (Из путевого дневника)». Его значимость определяется несколькими обстоятельствами. Прежде всего, биографическими. При поддержке Волынского на страницах «Северного вестника» появился «Отверженный» («Юлиан Отступник»), и Мережковский рассчитывал опубликовать там же вторую часть трилогии. Однако Волынский сам заинтересовался Леонардо да Винчи и вскоре разместил в журнале собственную серию статей о нем (впоследствии выпустил книгу), а вдобавок без предупреждения исключил имена Мережковских из списка сотрудников «Северного вестника». «Смердяковская у него сущность»³, – возмущался таким поступком Мережковский, будучи убежден, что Волынский воспользовался его материалами для своего исследования. К слову сказать, в одном из номеров «Нового времени» за 1899 г. В.П. Буренин изложил содержание полученного им анонимного письма за подписью «Доброжелатель г. Мережковского», который указывал, что «почтенный беллетрист задумал и написал свой роман гораздо ранее статей г. Волынского, что он собрал обширные материалы для этого романа, высказывал свои суждения о личности Леонардо да Винчи и читал отрывки из своего романа в разных кружках. Все это – и материалы, и суждения г. Мережковского, и отрывки из романа были будто бы известны г. Волынскому, и он воспользовался всем этим при составлении своих статей»⁴. В итоге первые главы романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» вышли в журнале «Начало»

¹ Майков А.Н. М.....му // Майков А.Н. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 2. С. 353.

² Цит. по: Примечания // Майков А.Н. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 2. С. 508.

³ Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / Вступ. заметка, публ. и примеч. М.Ю. Кореновой // Русская литература. 1991. № 2. С. 172.

⁴ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1899. № 8275. 12 (24) марта. С. 2.

(1899. № 1–4), а полностью произведение увидело свет в «Мире Божьем» за 1900 г. (№ 1–12).

Кроме того, в ходе детального текстологического анализа очерка «Селение Винчи» в полном объеме раскрывается его эстетический потенциал как подготовительной работы для романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Доказательством служат выявляемые трансформации текста на пути от эгодокументального жанра к художественной прозе. В то же время довольно большой процент текстуальных совпадений очерка с одиннадцатой книгой романа («Будут крылья»), где подробно воссоздается поездка Леонардо в родное селение Винчи, объясняет, почему автор не включил его в свои прижизненные сборники и собрания сочинений, в отличие от двух других образцов того же жанра: путевые воспоминания «Флоренция и Афины» (Наше время. 1893. № 32. 21 ноября; № 33. 28 ноября; № 34. 5 декабря) с изменениями вошли в «Вечные спутники» под заглавием «Акрополь»; а рассказ о поездке в Константинополь, озаглавленный «Св. София» (Русское слово. 1905. № 217. 12 августа), включен в книгу статей «Грядущий Хам» (1906).

Еще одно объяснение пренебрежительного отношения Мережковского к части своих ранних статей – отход от народнических устремлений, под очевидным влиянием которых написаны такие тексты, как «Рассказы Вл. Короленко», «Руссо», «Крестьянин во французской литературе [Очерки. I. Бальзак. II. Мишле]». Последний – по заказу Н.К. Михайловского, который, однако, не принял статью, «потому что она оказалась очень слабою и не в духе журнала»¹. «Я смутно почувствовал, – признается Мережковский, – что позитивное народничество для меня еще не полная истина. Но все-таки намеревался по окончании университета “уйти в народ”, сделаться сельским учителем. Помню, Н.М. Минский смеялся, дразнил меня и держал пари, что этого не будет. Он, конечно, выиграл. В “народничестве” моем много было ребяческого, легкомысленного, но все же искреннего, и я рад, оно было в моей жизни и не прошло для меня бесследно»². Несмотря на отход от былых идеалов, Мережковский всегда сочувственно отзывался о народническом движении, а тяга к простым людям (в особенности – раскольникам и сектантам) дала о себе знать (хоть и в другой форме) во время подготовки к написанию последней части трилогии «Христос и Антихрист». О вере в силу религиозного сознания «простых мужиков и баб» говорят слова Мережковского из более поздней статьи «Революция и религия» (1907): «Все, с чем шли мы к ним из глубины всемирной культуры, от Эсхила

¹ Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 24. С. 112.

² Там же. С. 113.

до Леонардо, от Платона до Ницше, было для них самое нужное не только в идеальном, но и в жизненном смысле, – нужное для первой нужды, для “земли и воли”, ибо “вся воля” над “всею землею” есть для народа “новое небо над новою землею”»¹. Собранные нами тексты помогают если не объяснить, то проиллюстрировать этот постепенный и судьбоносный для Мережковского (но революционный – в масштабе всей русской литературы) отход от народничества к исповеданию идей символизма.

К причинам, обусловившим авторское «забвение» большей части включенных в настоящий том публикаций, следует отнести и чрезмерную реферативность ряда работ – показатель их незрелости и вторичности. В утрированном виде они выражают одну из конституирующих особенностей всего творческого наследия Мережковского – зависимость писателя от чужого слова. Наиболее показательны в этом отношении «Неоромантизм в драме» и «Новейшая лирика», где цитаты из критиков (Ф. Брюнетьер, Ж. Леметр), драматургов (М. Бобур, М. Метерлинк, Г. Гауптман) и поэтов (Сюлли-Прюдом, П. Верлен, Ж. Ришпен, граф Монтескью) преобладают над оригинальными авторскими рассуждениями. Однако не будем приуменьшать просветительскую направленность таких текстов: Мережковский знакомил массового читателя в России с новыми зарубежными именами.

Наконец, следует принять во внимание случайный характер некоторых из собранных нами публикаций. «Случайны» они в том смысле, что написаны по случаю. Будь то уход из жизни А.Н. Плещеева («Памяти А.Н. Плещеева»), Я.П. Полонского («Я.П. Полонский»), А.И. Урусова («Памяти А.И. Урусова»), личными воспоминаниями о которых делится Мережковский, или же десятилетие со дня смерти И.С. Тургенева («Памяти Тургенева»), а также столетие со дня рождения А.С. Пушкина («Праздник Пушкина»). К последнему очерку примыкает одно из открытых писем в редакцию (Новое время. 1899. № 8347. 25 мая (6 июня)), которое проливает свет на программу Пушкинских торжеств в Святых Горах и отношение к ним Мережковского.

В 1913 г. писатель шутил, что и сам «мог бы справить 25-летний юбилей критических гонений безжалостных»². Обращаясь до этого к Н.А. Бердяеву, Мережковский говорил об отношении к себе современников более откровенно: «В России меня не любили и бранили; за границей меня любили и хвалили; но и здесь и там одинаково не

¹ Мережковский Д.С. Революция и религия // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 13. С. 89.

² Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 24. С. 114.

понимали *моего*»¹. Из подготовленных к публикуемым текстам примечаний хорошо видно, что «непонимание» исходило со всех сторон: и откровенно враждебного Буренина, и либеральных народников (Михайловский, Скабичевский), и наиболее близкого по эстетическим установкам Волынского, который, как и Мережковский, выступал против всякого позитивизма в искусстве. И те и другие обвиняли начинающего критика в бессвязности суждений, неточности и отсутствии сильных аргументов. Даже те, кого Мережковский хвалил, как, например, А.П. Чехова в своей дебютной статье «Старый вопрос по поводу нового таланта» (по оценке самого критика – «едва ли не первая сочувственная статья о Чехове, только что выступившем тогда и почти никем еще не признанном»²), не принимали его комплиментарности: «Мережковский пишет гладко и молодо, но на каждой странице он трусит, делает оговорки и идет на уступки – это признак, что он сам не уяснил себе вопроса... Меня величает он поэтом, мои рассказы – новеллами, моих героев – неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое»³.

Итак, собранные под одной обложкой ранние литературно-критические и публицистические выступления Мережковского 1880–1890-х гг., оставшиеся за пределами «Вечных спутников», с одной стороны, дают богатый материал для их сопоставления с тем «парадным» автопортретом, который писатель создавал в прижизненных сборниках и собраниях сочинений⁴, а с другой – выводят на новый уровень разговор о «тотальном единстве художественного мира» (выражение Л.А. Колобаевой) Мережковского и справедливости данного тезиса вне контекста авторских сверхциклических образований. Вместе с тем все публикуемые нами тексты – важнейший историко-литературный источник, свидетельство современника о его переходной эпохе. Самый прославленный из которых – так называемый «манифест» русского символизма, мини-трактат «О причинах упадка...». Это единственная из обсуждаемых нами работ, которая была включена автором в оба прижизненных собрания сочинений, и одна из немногих (наряду со статьей о Чехове) упомянутых в «Автобиографической заметке».

¹ Мережковский Д.С. О новом религиозном действии. (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 14. С. 166–167.

² Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 24. С. 112.

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. С. 54.

⁴ См. об этом: Холиков А.А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. С. 270.

«В первом сборнике критических статей “О причинах упадка и о новых течениях русской литературы”, – утверждает Мережковский, – я пытался объяснить учение символизма не столько со стороны эстетической, сколько религиозной»¹. Однако не стоит абсолютизировать это позднее высказывание писателя, хотя он и понимал литературу как «своего рода церковь»². В своих воспоминаниях о муже Гиппиус неслучайно делала оговорку: «Д.С. Мережковский – писатель религиозный, как всем известно. Что таким был в течение нескольких последних десятилетий своей жизни – слишком ясно, но был ли он религиозен с юности – это вопрос»³.

На лекциях, легших в основу брошюры, «маленькому, странно-неуклюжему, хотя европейски корректному человечку, вещавшему с кафедры все эти вечно новые истины»⁴, из глубины аудитории сочувственно внимал П.П. Перцов. Своими впечатлениями от услышанного он поделился в письме Д.П. Шестакову: «Лекции эти не совсем ясны для меня, но все же в них было много дельного, напр[имер] о свободе творчества, о красоте как главном мериле произведений искусства, о близости истинной красоты и истинной свободы и т.п.»⁵. Иначе говоря, критика Мережковского производила впечатление не столько религиозной, сколько эстетической, причем не только на Перцова, но и на журнально-газетных рецензентов, встретивших эти выступления, а следом и брошюру, враждебно (см. «Примечания»).

Полноценный разговор об этой работе возможен только в контексте появившегося почти одновременно с ней поэтического сборника «Символы» (1892). Так теоретические суждения писателя могут быть подкреплены их творческим воплощением. По всей вероятности, именно к этому стремился сам Мережковский. Недаром он говорил: «Критики – всегда враги, поэты – всегда друзья, и стремятся разными путями к одной цели»⁶. «Наконец книга вышла... – Сообщал автор. – Сегодня в понедельник вдруг – *объявление* на первой странице среди других книг: Д. Мер<еж>ков<ский> – «Символье» (!!!) Что это значит? Я озаглавил книгу “Символы” (Песни и Поэмы). И вместо

¹ Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 24. С. 114.

² Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 18. С. 181.

³ Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 40.

⁴ Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова // М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 88.

⁵ Цит. по: Там же. С. 375.

⁶ Мережковский Д.С. Вечные спутники // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 18. С. 78.

этого Символье – что-то похожее на *Воронье*»¹. Непривычное название сборника стало созвучным новому художественному направлению в России. Вопросом о том, что такое символ, Мережковский специально задается в работе «О причинах упадка...», но не дает строгого определения. Упреки по его адресу сводились к тому, что писатель не разграничивает понятия «символ», «аллегория», «тип». Следуя за мыслью автора, мы можем определить семантический ореол этого понятия, попытаться воссоздать тот набор смыслов, которые он имел в виду: символы «должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности»², выражать «безграничную сторону мысли»³; содержание символов в основе своей религиозно, при этом ими могут быть характеры (Санчо Панса и Фауст, Дон Кихот и Гамлет, Дон Жуан и Фальстаф). Некоторые из этих значений были указаны Мережковским в ранних статьях о Кальдероне и Сервантесе, которые затем вошли в «Вечные спутники»: «Символы – это философский и художественный язык католицизма. Таинства религии открываются верующим в символах. Из них состоит богослужение, они украшают церковь и служат материалом для религиозного искусства»⁴; «...все религии, вся поэзия, все искусство народов является только рядом символов»⁵.

В первой половине 1890-х гг. в сознании писателя причудливо сочетались, с одной стороны, установка на интуитивно-эмоциональное познание действительности, мечты о новом идеализме, а с другой – еще не укрепившаяся религиозность, поиск божественного идеала (как в язычестве, так и в христианстве). Для Мережковского существовало три равнозначные величины: культура, культ, религия. Нелучайно он долго колебался с названием второго сборника стихотворений. Первоначальный вариант «Неведомому Богу» в декабре 1891 г. был заменен на «Вечные волны». И только в начале 1892-го появляется окончательный заголовок – «Символы»⁶. При этом каждый вариант был значим для Мережковского и не потерялся в бумагах. Первый встречается в эпиграфе к сборнику: «...И став Павел среди Ареопага, сказал: “мужи Афиняне, по всему вижу, что вы благочестивы. Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашел жертвенник,

¹ НИОР РГБ. Ф. 331. К. 51. Ед. хр. 58. Л. 13 об.

² Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 18. С. 216.

³ Там же. С. 217.

⁴ Мережковский Д.С. Вечные спутники // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 17. С. 85.

⁵ Там же. С. 100.

⁶ Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (у истоков «нового религиозного сознания») // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. СПб.: Академический проект, 2000. С. 52–53.

на котором написано: *Неведомому Богу*. Сего-то, которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам”»¹. Второй, немного изменившись, переходит в название сборника критических статей «Вечные спутники», на страницах которого автор обращается к религиозно-мистической сущности искусства (культуры).

В работе «О причинах упадка...» Мережковский говорит о «мистическом содержании» как одном из трех (наряду с «символами» и «расширением художественной впечатлительности», которое, в свою очередь, служит предвестником ницшеанского периода в творчестве писателя середины 1890-х гг.) главных элементов «нового искусства», призванных преодолеть «упадок» (среди его причин – настроение публики, «падение» языка, «система гонимых» как «орудие, посредством которого публика поработывает своих поденщиков, своих писателей»², мелкая пресса, в которой можно найти «зародыши всех болезней, всех пороков, всех нравственных гниений»³, издатели, редакторы). При этом Мережковский не проводит четкой границы между понятиями «мистический», «идеалистический», «религиозный», «художественный», «божественный». Это звенья одной цепи⁴. «В сущности, – заявляет писатель, – все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце»⁵. Чуждый научному, нравственному и художественному материализму, Мережковский берется отстаивать позиции нового идеализма в искусстве. В этой связи закономерно, что в настоящем томе впервые под одной обложкой с текстом «О причинах упадка...» опубликована тематически близкая ему статья того же 1893 г. – «Мистическое движение нашего века».

Взгляд Мережковского на современный литературный процесс определяется словами: «Только то поколение, которое научится ценить доброе и прекрасное в своих предшественниках, прощать их недостатки и признавать их силу, имеет право надеяться на будущее. Живое взаимодействие, примирение прошлого и настоящего – вот

¹ Мережковский Д.С. Символы (Песни и поэмы) // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 23. С. 4.

² Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 18. С. 192.

³ Там же. С. 195.

⁴ Позднее писатель пересмотрит отношение к религии и творчеству, мистицизм уступит место религиозности (см.: «Боря, Боря, мальчик мой любимый, единственный...»: Письма Д.С. Мережковского Андрею Белому / Вступ. ст., публ. и коммент. А. Холикова // Вопросы литературы. 2006. № 1. С. 169).

⁵ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 18. С. 215.

величайшая основа всякой культуры»¹. Это высказывание определяет идейно-эмоциональный настрой всей брошюры «О причинах упадка...», которая, в отличие от большинства манифестов, лишена не только наступательного характера, но и стремления порвать связи с ближайшей традицией. Писатель оказался не готов к реальной роли лидера «нового искусства», но его лекции вкупе с «Символами» и «Юлианом Отступником» оказали сильнейшее влияние на людей, провозгласивших себя «вожаками» русского символизма. Сам он принадлежал к «детям ночи» (еще одно авторское наименование – «слабые и нежные дети вечерних сумерек»²) – это поколения рубежных эпох, обреченные родиться и умирать в «смутные, страшные сумерки, когда последний луч зари потух и ни одна звезда еще не зажглась, когда старые боги умерли и новые не родились»³.

Постоянно возникающие здесь отсылки к «Вечным спутникам» не кажутся нам случайными. В последнем прижизненном собрании сочинений Мережковский поместил обе работы подряд, нарушив при этом хронологию. Представляется, что данное решение было глубоко продуманным. В очерке «Пушкин», завершающем «Вечные спутники», говорится о «черной осени», «невидимом ущербе» и в финальном предложении – об «убыли пушкинского духа в нашей литературе»⁴. Эти слова как нельзя лучше корреспондируют с основным мотивом размещенного дальше «манифеста» «О причинах упадка...». И хотя при подготовке «Вечных спутников» писатель основательно «причесал» свои ранние тексты, внес в них серьезную стилистическую и содержательную правку, с публикациями, оставшимися за пределами сборника, их сближает эстетическая направленность и устойчивый интерес к широкому культурному контексту. Последние, в свою очередь, представляют Мережковского-критика «без глянца». Но в этой неряшливости и разношерстности – их специфическое преимущество и естественное обаяние для историка литературы Серебряного века.

А.А. Холиков

¹ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 18. С. 246.

² Там же. С. 230.

³ Мережковский Д.С. Вечные спутники // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 17. С. 242.

⁴ Там же. Т. 18. С. 171.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Август (Октавиан) – 8
Аверкиев Д. В. – 32, 263, 267, 270
Аврелий Марк – 22, 144, 145, 183
Адриан, Публий Элий – 160
Аккатабрига (Антонио ди Пьеро
Бути дель Вакка) – 301
Александр I – 303
Александров Н. А. – 308
Алексеев-Попов В. С. – 285
*Альберти Конрад (Зитенфельд К.) –
163, 164, 294
Альбов М. Н. – 63, 98
Анакреон (Анакреонт) – 95
Анджелико (Фра Джованни да
Фьезоле) (прозвище Беато А.) –
8
Андреева А. А. – 306
Андреевский С. А. – 70–72, 247, 262,
269, 270, 306
Андрущенко Е. А. – 251, 253, 255,
268, 294, 311, 314
Апухтин А. Н. – 70
Аристофан – 7
Арсеньев К. К. – 306
Артаксеркс I Долгорукий – 63
Архангельская А. В. – 255
Архангельский А. А. – 308
Ахмет – 134
Ахунзянова Ф. Т. – 254, 291
Арцимович – 308
Арцыбашев М. П. – 272
Баевская Е. – 264, 296
Байрон Дж. Н. Г. – 11, 12, 21, 22, 38,
44, 53, 72, 73, 78, 146, 196, 201,
261, 264, 265, 270
Балашев В. С. – 253, 303
Баликова М. С. – 255
Бальзак О. де – 202–217, 220, 298,
316
Бальмонт К. Д. – 306
Банвиль Т. де – 76, 186
Баранов Н. М. – 308
Баранцевич К. С. – 98
Баратынский Е. А. – 68–71, 259, 269,
273
Барбье О. – 94, 95
Баррес М. – 169, 295
Барятинский В. В. – 301
Белая Г. А. – 259
Белинский В. Г. – 10, 16, 20, 21, 46, 55,
73, 74, 265, 292
Белый А. (Бугаев Б. Н.) – 321
Бен Джонсон Сэмюэл – 16
Бердников Г. П. – 273–277
Бердяев Н. А. – 312, 317, 318
Берков П. Н. – 304
Бернар С. – 193, 297
Бернс Э. – 265
Берсо П. Э. – 286
Бестужев (Марлинский) А. А. – 260
Блок А. А. – 259
Боборыкин П. Д. – 63, 268
Бобур М. – 156, 168–175, 200, 295,
317

- Бодлер Ш. – 34, 38, 90, 175, 180, 183,
187–189, 199, 247, 264, 296, 306,
307, 314
- Бомарше П. – 293
- Боратынский Е. А. – см. Баратынский
Е. А.
- Борде Ш. – 287
- Борис Годунов – 304, 305
- Боткин В. П. – 268
- Брандес Г. – 20, 135, 287
- Брокгауз Ф. А. – 269
- Брюнетьер Ф. – 156–159, 161, 199,
293, 317
- Брюсов В. Я. – 272, 297, 312
- Буа Жюль – 159, 293, 294
- Будда – 168
- Булатова М. Б. – 292
- Булгарин Ф. В. – 9
- Буренин В. П. – 25–27, 68, 252, 256,
257, 261, 262, 313, 315, 318
- Бурже П. – 160, 171, 175, 294
- Бушор М. – 156, 159, 160, 162, 167,
168, 186, 191, 200, 293, 295
- Быстров В. Н. – 253
- Бычков В. В. – 314
- Бьёрнсон (Бьёрнстjerne) М. – 41
- Бэкон Ф. – 135
- Бюхнер Л. – 144
- Вагнер Р. – 43
- Вега Карпью Л. Ф. де – 157
- Вейнберг П. И. – 267
- Венгеров С. А. – 269, 312
- Вергилий Марон Публий – 193, 195
- Верлен П. – 31, 186, 188–190, 194,
200, 297, 317
- Вероккио (Верроккьо) А. – 7, 8
- Верцман И. Е. – 285
- Виктор Эммануил II – 141, 144, 288
- Винчи Пьеро да – 301
- Витковский Е. – 264, 296
- Вогюэ Э. М. де – 175
- *Волынский А. Л. (Флексер Х. Л.)
– 26–28, 252, 257, 262, 263, 300,
315, 318
- *Вольтер (Аруэ М. Ф.) – 127, 131
- Вольф Б. М. – 252, 255, 267
- Вольф М. О. – 310
- Вольф Т. – 165, 166, 294
- Воронцов М. С. – 17
- Вяземский П. А. – 73, 270
- Гаршин В. М. – 52, 58–64, 66, 68, 71,
98, 99, 119, 120, 267, 268, 271
- Гауптман Г. – 156, 163, 175–181, 200,
294, 317
- Гегель Г. В. Ф. – 172
- Гейне Г. – 57, 261, 267, 292
- Гельмгольц Г. Л. Ф. – 185
- Геннадий, архиеп. Новгород. (1484–
1504) – 244, 305
- Генрих IV Наваррский – 157, 219
- Гервье, фр. критик – 169
- Гердер И. Г. – 20
- Герцен А. И. – 292
- Герье В. И. – 286
- Гёте И. В. – 6, 8, 11–13, 15, 21, 22, 25,
32, 34, 43, 53, 58, 71, 73, 113, 142–
146, 158, 160, 164, 171, 175, 179,
181, 200, 201, 259–261, 263, 267,
270, 273, 283, 288–290
- Гирландайо Доменико (ди Томмазо
Бигорди) – 7, 8
- Главач В. – 308
- Главач З. – 308
- Говоруха-Отрок Ю. Н. (*Ю. Нико-
лаев) – 252, 255, 256
- Гоголь Н. В. – 9–11, 18, 36, 258
- Голенищев-Кутузов А. А. – 70, 269,
279
- Головенченко Ф. М. – 265
- Гомер – 6–8, 96, 299
- Гонкур Э. де – 142, 186
- Гонкуры – 172
- Гончаров И. А. – 6, 10, 21, 29, 34, 36,
37, 42, 60, 74, 149, 264
- Гораций, Квинт Гораций Флакк – 64,
67, 138, 193, 195, 297
- *Горький М. (Пешков А. М.) – 272
- Готье Т. – 296
- Гофман Э. Т. А. – 76, 170
- Граништетен, нем. критик – 177,
179
- Греч Н. И. – 9

- Гречаник И. В. – 253
 Григорий Великий (Григорий VII, Гильдебранд), папа Римский (с 1073) – 134
 Григорович Д. В. – 52
 Григорьев А. А. – 21
 Грильпарцер Ф. – 164
 Гришунин А. Л. – 272–277
 Губинский В. И. – 268
 Гуиди – 301
 Гуревич Л. Я. – 27, 262
 Гуцин М. – 272
 Гюго В. М. – 21, 94, 186, 261, 277, 297
 Гюисманс Ш. М. Ж. (лит. имя Жорис Карл) – 163, 165, 166, 294
 Гюре, фр. журналист – 31
 Далматов В. П. – 304
 Данте Алигьери – 8, 16, 38, 152, 258, 260, 293
 Дантес Ж. Ш. (барон Геккерен) – 242, 243
 Дарвин Ч. Р. – 55, 56, 267
 Деборд-Вальмор М. – 196, 297
 Демаков В. Ф. – 291
 Дестомб К. И. – 308
 Джиотто (Джотто ди Бондоне) – 8
 Диккенс Ч. – 36, 38–40, 78, 121
 Дистерло Р. А. – 278
 Дмитриев В. Г. – 298
 Дмитриев М. А. – 269
 Добролюбов Н. А. – 21, 55
 Доде А. – 172
 Долинин А. С. – 312
 Долотова А. М. – 272
 Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди) – 8
 Достоевский Ф. М. – 6, 9–12, 21, 29, 34, 36–40, 42, 44, 49, 58, 60, 61, 63, 65, 68, 70, 71, 74, 78, 100–102, 120, 146, 149, 151, 255, 258, 259, 261, 264, 265, 269, 292, 303
 Дьеркс Л. – 296
 Евреинова А. М. – 271
 Еврипид – 33, 156, 157, 263, 313
 Евстигнеева А. Л. – 300
 Елизавета I Тюдор – 8
 Ермолаев М. С. – 255
 Ермолова М. Н. – 313
 Ефремова П. А. – 304
 Ефрон И. А. – 269
 Жанен Ж. – 264
 Женестьева (ок. 422–ок. 500), христ. святая, покровительница Парижа – 159, 293, 294
 Жиль Р. – 186
 Жирарден С.-М. – 286
 Жуковский В. А. – 277, 305
 Журавлева А. А. – 254, 290
 Зильберштейн И. С. – 268
 Златовратский Н. Н. – 23
 Златопольская А. А. – 286
 Злобин В. А. – 312
 Золя Э. – 31, 32, 163, 172–174, 177, 178, 181–184, 187, 263, 295, 296
 Ибсен Г. – 15, 33, 34, 146, 156, 171, 176–178, 180, 200, 260, 263
 Иванов М. М. – 308
 Игорь Святославич – 114, 313
 Кабакова Е. Г. – 253
 Казеева Е. А. – 254
 Кальдерон де ла Барка Педро – 157, 320
 Кант И. – 27, 30, 262
 Кардек А. – 167
 Карлейль Т. – 16, 20, 21, 30, 142, 145, 146, 260, 289
 Катабрига Катарина (Катерина ди Мео Липпи) – 233, 301
 Кемп М. – 301
 Коган Г. Ф. – 261
 Коган-Бернштейн Ф. А. – 298
 Колерус И. – 27, 262
 Колобаева Л. А. – 318
 Кольцов А. В. – 43–46, 51, 54, 114, 251, 265
 Кононов И. А. – 250, 308, 309
 Константин Константинович, вел. князь – 304

- Конт О. – 182, 183, 296
 Коптелова Н. Г. – 253, 254, 272, 290, 291, 303
 Копэ (Коппе) Ф. – 76
 Коренева М. Ю. – 263, 300, 315
 Коринфский А. А. – 308
 Корнеев Ю. Б. – 288
 Корнель П. – 127, 156, 157, 159
 Короленко В. Г. – 43, 52, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 108, 110–125, 252, 266, 278–285, 316
 Косиков Г. К. – 296
 Краснов Г. В. – 258
 Краус К. – 164, 165, 294
 Крейд В. (Крейденов В. П.) – 301
 Крылов В. – 313
 Крылов И. А. – 308
 Ксенофонт – 7
 Кумпан К. А. – 260, 292, 301, 320
 Куприн А. И. – 272

 Лабрюйер Ж. де – 138, 215, 288
 Лавров А. В. – 269, 302, 312, 319
 Ламартин А. – 185
 Леббок Дж. – 215, 299
 Лебедев Н. А. – 252
 Лебеденко Н. П. – 290
 Ле-Вассер Тереза – 127
 Левин Ю. Д. – 263
 Ледерле М. М. – 258
 Леконт де Лиль Ш. – 15, 182–184, 188, 189, 260, 296
 Леметр Ж. – 158–160, 167, 175, 199, 292, 293, 317
 Леонардо да Винчи – 7, 8, 229, 232–236, 315–317
 Лермонтов М. Ю. – 9, 11, 12, 38, 44, 45, 49, 50, 56, 69–73, 78, 109, 110, 114, 196, 258, 267, 269, 270, 276, 282, 299–301, 303
 Лесаж А. Р. – 293
 Лесков Н. С. – 63
 Лессинг Г. Э. – 20
 Линецкая Э. Л. – 288
 Литтре Э. – 182
 Лонгус (Лонг) – 7, 258

 Лопе де Вега – см. Вега Карпью Л. Ф.
 де
 Лоти П. (Луи Мари-Жюльен Вио) – 32
 Лотман Ю. М. – 285
 Лукреций, Лукреций Кар Тит – 12, 259
 *Льдов К. (Витольд-Константин Николаевич Розенблум) – 308
 Льюис Дж. Г. – 107, 114
 Людовик XI – 219
 Людовик XII – 219
 Людовик XV – 127
 Лютер М. – 130

 Магомедова Д. М. – 259
 Мазарини Дж. – 157, 219
 Майков А. Н. – 10, 35, 69, 277, 315
 Мак-Леннон Дж. Ф. – 215, 299
 Маковский В. Е. – 261
 Маковский К. Е. – 242, 244, 304
 Малларме С. – 186
 Мангони И. – 141
 Марк Аврелий – см. Аврелий Марк
 Маркс А. Ф. – 267, 268, 294, 300
 Мартелли – 230, 232–235, 237
 Мартынов Г. Г. – 307
 Мартынова типография в Москве – 287
 Марциал Марк Валерий – 261
 Мей Л. А. – 69
 Мендес К. – 296
 Мережковские – 291, 309, 315
 Мережковский Д. С. – 251–264, 267–273, 278, 279, 285–288, 290–294, 298–303, 305–322
 Меркушев М. Л. – 252, 266
 Местр Ж. М. де – 135
 Метерлинк М. – 156, 160–167, 175, 180, 200, 294, 295, 317
 Микеланджело Буонарроти – 7, 8, 233, 300, 314
 Милль Дж. Ст. – 182
 *Минский Н. М. (Виленкин) – 64, 67–69, 262, 269, 302, 303, 316
 Мирбо О. – 164, 294

- Михайловский Н. К. – 43, 55–57, 252, 256, 257, 259, 266, 267, 271, 316, 318
- Мицкевич А. – 72, 73, 196, 201, 270
- Мишле Ж. – 214, 215, 217–228, 298, 299, 316
- Молешотт Я. – 144
- Мольер (Жан Батист Поклен) – 156, 159
- Монтень М. Э. де – 144, 247
- Монтескью-Фезенсак Р. де – 195–199, 201, 297, 317
- Мопассан Г. де – 34, 76, 185
- Морлей Д. (Морли Дж.) – 128, 286
- Мостовская Н. Н. – 290
- Мохначев, учитель русского языка в гимназии – 313
- *Муравлин (Голицын Д. П.) – 63, 98
- Мургузалиева Е. А. – 254, 290
- Мюссе А. де – 187
- Надсон С. Я. – 66, 70, 269, 285, 291, 292, 312
- Наполеон I (Наполеон Бонапарт) – 199
- Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) – 199, 261
- Неведомский В. Н. – 286
- Некрасов Н. А. – 10, 19, 43, 45, 48–51, 53–55, 57, 67, 70, 71, 94, 95, 97, 100–102, 153, 254, 259, 265, 266, 269, 272, 275, 290, 291, 293
- Нибур Б. Г. – 142, 289
- *Николаев Ю. – см. Говоруха-Отрок Ю. Н.
- Ницше Ф. – 263, 317, 321
- Омар – 134
- Опульская Л. Д. – 261
- Орлов П. – 302
- Островская Р. – 313
- Островский А. Н. – 36, 42
- Павленков Ф. Ф. – 252, 257, 260, 261, 289
- Палланти Дж. – 301
- Паскаль Б. – 38
- Пастернак Б. Л. – 297
- Пекороне Дж. дель – 307
- Пеладан Ж. – 196, 298
- Перикл – 7, 8
- Перцов Н. В. – 255
- Перцов П. П. – 251, 291, 300, 301, 303, 312, 315, 319
- Петр I Великий – 139, 270
- Пильд Л. – 290
- Пильщиков И. А. – 255
- Писарев Д. И. – 14, 21, 55
- Писемский А. Ф. – 36, 42
- Платон – 7, 171, 172, 175, 176, 200, 317
- Плещеев А. Н. – 70, 151–154, 259, 262, 271, 272, 291–293, 317
- Плотин – 172
- По Э. А. – 16, 28, 34, 35, 59, 76, 146, 169, 175, 188, 260, 264, 314
- Поварцов С. Н. – 255, 272, 302
- Полонский Я. П. – 10, 35, 69, 70, 87, 238–240, 259, 276, 301, 302, 308, 317
- Полторацкий Н. А. – 285
- Порфирий, греч. философ-неоплатоник, ученик Плотина – 174
- Потапенко И. Н. – 23, 24
- Прево д'Экзиль А. Ф. – 171
- Протопопов М. А. – 21–28
- Пустильник Л. С. – 272, 291
- Пушкарева Н. К. – 263, 300
- Пушкин А. С. – 6, 9–11, 14, 15, 17, 21, 29, 35, 40, 42, 46, 49, 50, 52, 69, 70, 72–74, 109, 110, 114, 148, 196, 201, 241–246, 249, 253, 254, 259–261, 264–267, 269, 270, 273, 275, 282, 291, 292, 302–308, 312, 317, 322
- Пыпин А. Н. – 270
- Рабле Ф. – 194
- Раймунд Ф. (Фердинанд Я. Райман) – 164
- Расин Ж. – 127, 156, 157, 159, 161
- Рафаэль Санти – 119
- Рембо А. – 186

- Ренан Ж. Э. – 21, 142, 144–146, 149, 288, 289, 291
- Репин И. Е. – 11, 64, 259, 268
- Ретте А. – 187, 297
- Ривьер А. – 159, 293, 294
- Ришелье Арман Жан дю Плесси, кардинал (с 1622) – 157
- Ришпен Ж. – 76, 190–196, 201, 297, 317
- Род Э. – 171, 175
- Розанов В. В. – 266, 302
- Рот А. П. – 292
- Рошфор А., фр. писатель – 22, 261
- Руадзе М. Ф. – 309
- Руссо Ж. Ж. – 16, 22, 126–140, 207, 215, 266, 280, 285–288, 316
- Рылеев К. Ф. – 17, 260, 292
- Рымович, братья, владельцы книжного магазина в Петербурге – 270
- Рябушинский М. П. – 268
- Сабашникова А. В. – 271
- *Садовский (Ермилов) П. М. – 292
- Саккетти Ф. – 307
- Сакья-Муни (Шакья-Муни) – см. Будда
- Салтыков (Салтыков-Щедрин, *Н. Щедрин) М. Е. – 10, 15, 19, 94, 259, 260
- Самосюк Г. Ф. – 267
- *Санд Ж. (Аврора Дюдеван, урожд. Дюпен) – 38, 40, 171, 215
- Сарсэ Ф. – 292
- Сарычев Я. В. – 253
- Свифт Дж. – 94
- Селиванов Ф. М. – 259
- Сент-Бёв Ш. О. – 20, 127, 286
- Сервантес С. М. де – 157, 320
- Сергеев О. В. – 312
- Сильвестр II Герберт, архиеп. Реймский (с 991), папа Римский (с 999) – 156
- Сиповский В. В. – 253, 303
- Скабичевский А. М. – 23–28, 68, 71, 252, 257, 261, 318
- *Скриба (Соловьев Е. А.) – 249, 307, 314
- Словацкий Ю. – 72, 270
- Случевский К. К. – 242, 301, 304, 307, 308
- Смирнова-Россет А. О. – 305
- Сократ – 144
- Солдатенков К. Т. – 286
- Соловьев В. С. – 73, 74, 242–245, 253, 262, 302, 303, 305
- *Сологуб (Тетерников) Ф. К. – 302, 303
- Софокл – 7, 33, 156, 158, 161, 200, 250, 252, 258, 308, 309, 313
- Софроний, патриарх Иерусалимский (с 634) – 242
- Спасович В. Д. – 72, 73, 242, 244, 245, 270, 303, 305
- Спенсер Г. – 55, 76, 146, 182, 267, 272, 288, 290
- Спиноза Б. – 27, 28, 63, 143, 183, 262
- Сталь А. Л. Ж. де – 134
- Стасюлевич М. М. – 34, 262, 264, 270
- Стаф И. К. – 296
- *Стендаль (Бейль А. М.) – 21, 78
- Стокгэм А. – 265
- Страхов Н. Н. – 21
- Суворин А. С. – 241–243, 245, 246, 263, 267, 270–272, 289, 290, 304, 305
- *Счастнев К. (Карпов Е. П.) – 252, 278, 313
- Сытин И. Д. – 310, 311, 313, 316–322
- *Сюлли-Прюдом (Прюдом Р. Ф. А.) – 184–188, 201, 296, 317
- Тайлор (Тэйлор) Э. Б. – 215, 299
- Тассо Торквато – 6, 258
- Тахо-Годи Е. А. – 304
- Теккерей У. М. – 36, 78
- Теннисон А. – 21
- Тереза де Авила, св. – 22
- Тиберий (Тиверий) Клавдий Нерон – 176, 178
- Тиндаль Дж. – 146, 290
- Тихомиров Б. Н. – 292
- Тициан (Тициано Вечеллио) – 119
- Толстая Е. Д. – 272

- Толстой Л. Н. – 5, 6, 10–12, 29, 34, 36–38, 40–42, 49, 59–61, 68, 70, 71, 74, 78, 86, 100–102, 121, 146, 149, 182, 243–246, 255, 258, 259, 265, 268, 269, 279, 291, 296, 303, 305
- Торквемада Т. – 40
- Тосканелли Паоло даль Поццо – 229, 299, 300
- Тропинин В. А. – 292
- Тургенев И. С. – 5, 6, 10, 11, 14, 21, 29, 34–37, 40, 42, 52, 60, 63, 68–70, 74, 76, 78, 90, 148–150, 254, 258–260, 264, 268, 269, 290–292, 296, 305, 317
- Тэн И. А. – 20, 185, 193, 261, 296
- Тютчев Ф. И. – 35, 52, 69, 70, 95, 262, 263, 266, 292
- Уманов-Каплуновский В. В. – 267
- Урусов А. И. – 247, 248, 251, 270, 306, 317
- Успенский Г. И. – 42, 43, 53–55, 57, 83, 101, 114, 138, 266, 280, 287
- Уциелли Г. – 229, 230, 233, 299
- Фаусек В. А. – 268
- Федоренко Е. О. – 252
- Феллье О. – 171
- Феодосий Великий – 7
- Фет (Шеншин) А. А. – 5, 10, 35, 45, 52, 64, 66, 69, 95, 97, 268, 271, 302
- Фиорентино Джиованни (Джованни Флорентиец) – 249, 307
- Флобер Г. – 21, 33, 34, 146, 148, 185, 247, 263, 278, 288, 289, 306
- Фофанов К. М. – 64–68, 256, 262, 268, 269
- Фра Анжелико – см. Анджелико Беато
- Франс А. – 314
- Франциск Ассизский – 22
- Фридрих II Великий – 158
- Фризман Л. Г. – 253, 268
- Фруг С. Г. – 123, 285
- Хатисова Т. – 288
- Хаяутин А. Д. – 285
- Холиков А. А. – 272, 313, 318, 321, 322
- Холодковский Н. А. – 263
- Холчев И. Н. – 306
- Хуберт М. А. – 253
- Цертелев Д. Н. – 269
- Цецилия св., христ. мученица (2 или 3 в.) – 159, 293, 294
- Цицерон Марк Туллий – 135, 263
- Чехов А. П. – 61–63, 68, 71, 77–92, 95, 97, 98, 117, 119, 122, 253, 254, 268, 270–277, 291, 318
- Чимабуэ (Ченни ди Пепо) – 8
- Чистяков, артист – 308
- Чудаков А. П. – 272
- Чуйко В. В. – 252, 288, 289
- Шабаршина В. В. – 253
- Шатобриан Ф. Р. де – 134, 186
- Шевчук Т. С. – 253
- Шекспир У. – 29, 96, 156, 160, 161, 164, 165, 172, 284, 294
- Шеллер (*Михайлов) А. К. – 63, 268
- Шенье А. М. – 186
- Шестаков Д. П. – 319
- Шиллер И. Ф. – 21, 70, 97, 158, 175, 179, 181, 200, 201, 261, 262, 269, 277, 305
- Шлейер И. М. – 270
- Шопенгауэр А. – 63, 64, 144, 146
- Шпильгаген Ф. – 175, 180, 181, 200, 295
- Шродтман А. – 287
- Штейн В. И. – 268
- *Щеглов Ив. (Леонтьев И. Л.) – 98, 292
- *Щедрин Н. – см. Салтыков М. Е.
- Щепкина-Куперник Т. Л. – 308
- Эврипид – см. Еврипид
- Эзоп – 15, 260

- Эккерман И. П. – 32, 143, 263, 267,
270, 289, 290
- Эмери, итал. министр – 219
- Эммануэль Виктор – см. Виктор
Эммануил II
- Эредиа Ж. М. де – 296
- Эсхил – 20, 157, 158, 160, 161, 200,
261, 313, 316
- Ювенал Децим Юний – 94, 95, 97
- Юлиан Отступник – 300, 314, 315, 322
- Юнг Артур – 219, 299
- Юре Ж. – 31, 168, 263, 295
- Яворская Л. Б. – 308
- Яковенко В. И. – 260, 289
- Ямвлих, античный философ, ученик
Порфирия – 174
- Ярхо Б. И. – 261
- Ясинский И. И. – 63, 267

СОДЕРЖАНИЕ

О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	5
I. Русская поэзия и русская культура.....	5
II. Настроение публики. Порча языка. Мелкая пресса. Система гонимых. Издатели. Редакторы	13
III. Современные русские критики.....	20
IV. Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого.....	29
V. Любовь к народу: Кольцов, Некрасов, Глеб Успенский, Н.К. Михай- ловский, Короленко.....	43
VI. Современное литературное поколение	58
СТАРЫЙ ВОПРОС ПО ПОВОДУ НОВОГО ТАЛАНТА	76
РАССКАЗЫ ВЛ. КОРОЛЕНКО	98
РУССО.....	126
I. Характер Руссо	126
II. Отношение Руссо к привилегированным классам	132
III. Отношение Руссо к народу	136
МИСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ НАШЕГО ВЕКА.....	141
ПАМЯТИ ТУРГЕНЕВА.....	148
ПАМЯТИ А.Н. ПЛЕЩЕЕВА	151
НЕОРОМАНТИЗМ В ДРАМЕ.....	155
I. Брюнетьер о законах драмы	156
II. Леметр о мистицизме в театре.....	158
III. Метерлинк о будущности трагедии.....	160
IV. Немецкая критика о сказочном театре.....	163
V. Мистерии Мориса Бушора.....	167
VI. Бобур и идеалистическая драма	168
VII. О современной немецкой драме и Гауптмане	175

НОВЕЙШАЯ ЛИРИКА.....	182
I. Золя и Леконт де Лиль. Ненависть натуралистов и парнасцев к неоромантизму.....	182
II. Сюлли-Прюдом о стихотворном искусстве и современной французской лирике.....	184
III. Поль Верлен и неоромантики.....	188
IV. Ришпен, его «Эдемы» и литературное акробатство.....	190
V. Лирический спорт графа Монтескью – карикатура неоромантизма....	195
VI. Слабосилие романтизма конца XIX века.....	199
КРЕСТЬЯНИН ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	202
I. Бальзак.....	202
II. Мишле.....	217
СЕЛЕНИЕ ВИНЧИ.....	229
Я.П. ПОЛОНСКИЙ.....	238
ПРАЗДНИК ПУШКИНА.....	241
ПАМЯТИ А. И. УРУСОВА.....	247
ДОПОЛНЕНИЯ.....	249
Письмо в редакцию [1].....	249
Письмо в редакцию [2].....	249
Письмо в редакцию [3].....	250
Примечания.....	251
Список сокращений.....	310
А.А. Холиков. «Критики – всегда враги, поэты – всегда друзья, и стремятся разными путями к одной цели»: литературно-критические и публицистические выступления Д.С. Мережковского 1880–1890-х гг. за пределами «Вечных спутников»	311
Именной указатель.....	323

**Издательство «Дмитрий Сечин» выпускает
первое научное комментированное
Собрание сочинений писателя и мыслителя,
одного из организаторов литературной жизни,
открывшего своим творчеством новую эпоху,
которую назвали Серебряным веком, –**

Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941).

Редакционная коллегия:

Е.А. Андрущенко

О.А. Коростелев (председатель)

К.А. Кумпан

А.В. Лавров

В.В. Полонский

А.А. Холиков

Перспектив

Собрания сочинений Д.С. Мережковского в 20 т.

Т. 1. Стихотворения и поэмы

«Стихотворения. 1883–1887»

«Символы. (Песни и поэмы)»

«Новые стихотворения. 1891–1895»

Из «Собрания стихов» (1904);

Из «Собрания стихов» (1910);

Из «Полного собрания сочинений» (1912)

Стихотворения разных лет

Т. 2–4. Христос и Антихрист

Итальянские новеллы

«Христос и Антихрист»

- «Смерть богов. Юлиан Отступник»
- «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»
- «Антихрист. Петр и Алексей»

Т. 5–6. Царство Зверя

«Царство Зверя»

- «Павел I»
- «Александр I»
- «14 декабря»

«Рождение богов. Тутанкамон на Крите»

«Мессия»

Т. 7. Драматургия

«Митридан и Натан»
«Гроза прошла»
«Романтики»
«Будет радость»
«Царевич Алексей»
«Данте»
«Маков цвет»
«Борис Годунов»

Т. 8. Вечные спутники

«Вечные спутники»

Т. 9. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы: Статьи 1880–1890-х гг.

О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Статьи 1880–1890-х гг.

Т. 10. Л. Толстой и Достоевский

«Л. Толстой и Достоевский»

Т. 11. Грядущий хам: Статьи 1900-х гг.

«Грядущий хам»
«Пророк русской революции. К юбилею Достоевского»
«В тихом омуте»
«Не мир, но меч. К будущей критике христианства»
«М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»
«Гоголь. Творчество, жизнь и религия»
Статьи 1900-х гг., не входившие в сборники

Т. 12. Больная Россия: Статьи 1910-х гг.

«Больная Россия»
«Было и будет. Дневник. 1910–1914»
«Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции»
«Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев»
«Зачем воскрес? Религиозная личность и общественность»
«Невоенный дневник. 1914–1916»
Статьи 1910-х гг., не входившие в сборники

Т. 13. Царство Антихриста: Статьи 1921–1941 гг.

Статьи 1921–1941 гг.

Т. 14–15. Тайна Трех

«Тайна Трех»

- «Тайна Трех: Египет и Вавилон»
- «Тайна Запада. Атлантида–Европа»
- «Иисус Неизвестный»

Т. 16. Лица святых от Иисуса к нам

«Лица святых от Иисуса к нам»

- «Павел. Августин»
- «Св. Франциск Ассизский»
- «Жанна д'Арк и Третье Царство Духа»

Т. 17. Испанские мистики. Реформаторы

«Испанские мистики»

- «Св. Тереза Иисуса»
- «Св. Иоанн Креста»

«Реформаторы»

- «Лютер»
- «Кальвин»
- «Паскаль»

«Маленькая Тереза»

Т. 18. Наполеон. Данте

«Наполеон»

«Данте»

Т. 19. Переводы

Переводы

Т. 20. Письма

Письма

Минимальные системные требования определяются соответствующими требованиями программ Adobe Reader версии не ниже 11-й либо Adobe Digital Editions версии не ниже 4.5 для платформ Windows, Mac OS, Android и iOS; экран 10"

Научное электронное издание

16+

Мережковский Дмитрий Сергеевич

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В 20 ТОМАХ

Том 9

О причинах упадка и о новых течениях
современной русской литературы.
Статьи 1880–1890-х гг.

Ведущий редактор *Т. И. Шагова*
Художественный редактор *И. А. Шиляев*
Технический редактор *Е. Ю. Тихомирова*

Подписано к использованию 23.06.19
Формат 13,0×20,5 см
Гарнитура Petersburg

ООО «Издательство «Дмитрий Сечин»
123298, г. Москва, ул. Ирины Левченко, д. 2 офис 22

Электронная версия данной книги подготовлена
Агентством электронных изданий «Интермедиатор»

Сайт: <http://www.intermediator.ru>

Телефон: (495) 587-74-81

Эл. почта: info@intermediator.ru

Генеру Мавру Вейнбергу
отъ сего дня - подарено списъ
Д. С. Мережковского

О ПРИЧИНАХЪ УПАДКА

И О НОВЫХЪ ТЕЧЕНИЯХЪ

24. Января
1898.

СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

С. Петербургъ

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типо-Литографія Б. М. Вольфа, Фонтанка 92.

1898.