

ИБСЕН И ДОСТОЕВСКИЙ

1

Имя Достоевского останется на скрижалях российской словесности. Достоевский — большой художник. Велик ли он, покажет будущее. Мы еще близко стоим к нему. Мы не можем ему указать место в российской словесности. Вчера его закидали бранью. Сегодня имя его окружено согласным хором хвалений. Нельзя не сознаться, что в этом хоре слишком сильны детонирующие голоса. Эти голоса обязывают нас, как истинных почитателей Достоевского, относиться сдержанней ко всем панегирикам, раздающимся в честь русского писателя. Нам хочется предостерегающе заметить, что наряду с талантливыми последователями мы встречаем и жалких выродков, и эти последние с особенным жаром называют Достоевского *своим*. Что-то есть общее у него с вырождением русской литературы. Как бы культ Достоевского не привел нас в пустоту!

У Достоевского не было крыльев орлиных, а быть может — нетопыринные. Достоевский подобно оводу жалил нас в дни безгрозных томлений мертвой полосы русской жизни. И еще неизвестно, были ли целебны язвы, им нанесенные. Во всяком случае он *не более* нужен, чем Ибсен и Ницше, очистительной бурей пронесшиеся на Западе. Эта буря и нас задела. После Ницше праздно противопоставлять его пути путь Достоевского. Мещанство, трусливость и нечистота, выразившаяся в тяжести

слога, — вот отличительные черты Достоевского по сравнению с Ницше. Достоевский слишком "*психолог*", чтобы не возбуждать брезгливости. Отсюда заключают о глубине Достоевского: он-де брал душу измором. Глубина, построенная на психологии часто фальшива. Это — ловушка марева, основанная иной раз на размазывании мерзостей; рассеется марево, откроется унылая плоскость духа там, где зияла глубина.

Неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов — наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости. Туман неясности создавался на почве путаницы методов отношения к действительности. Этот туман значительно углублял, природную глубину таланта Достоевского. Для того чтобы, соединить ницшеанский бунт во имя долга с карамазовским бытием — соединить в формах православия и официальной народности, — чтобы решиться на такое *безвкусие*, воистину надо быть великим путаником. То, что напутал он, окончательно запутали его талантливые последователи (Мережковский, Розанов). Над некоторыми их положениями сам черт голову сломит, а не придет ни к какому результату. И вот говорят, что наступил конец русской литературы, вместо того чтобы сказать откровенно: Достоевский привел в болото, надо искать иных путей.

Был силен Достоевский. Он вынес до конца бремя собственного безвкусия. Иные из его последователей наложили запрет на русскую литературу, другие изнемогли, обессилели в праздных корчах. До сих пор поклонники Достоевского вследствие непонимания основных черт его творчества должны были молча нести бремя его безвкусия, делать вид, что и нет ничего обременительного. Это *умолчание* продолжалось и тогда, когда имя Достоевского заблестало ярким солнцем. Тогда получилась картина с царским платьем, которого никто не видел, но должен был хвалить, чтобы не уподобиться дураку.

Конец русской литературы, провозглашенный Д. С. Мережковским, — естественное следствие нежелания видеть Достоевского в истинном свете. Пора сказать, что им не исчерпываются судьбы российской словесности.

Достоевский был политиканствующим мистиком. Ужасное соединение! Религия совместима с общественностью в свободном акте синтеза. Тогда религия совпадает с общественностью. Такого совпадения не могло быть в душе у Достоевского, глубоко *не музыкальной*. Вот почему отрицание общественности вылилось у него в самый принцип общечеловечности. Хулиганство и черносотенность окружили имя его ореолом мрачным и жестким ("*жестокий талант*"!). Вот почему религиозная тайна души его осквернена политиканством.

У Достоевского не было слуха. Вечно он *детонировал* в самом главном. В самом главном у него одни *надрывы*. Все положительное — в обещании. Будь он в царстве детей, он развратил бы их (см. "Сон смешного человека"). Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. Нет мужества признать, что он " всю жизнь брал фальшивые ноты. Искусство есть гармония, и в особенности музыка, которая есть совершеннейшее искусство, благородное.

Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю.

К Гоголю и Пушкину — этим первоисточкам русской литературы — должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского, Или же на нас лежит обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, авги-

евы конюшни психологии, оставленной нам в наследство покойным писателем.

Пушкин и Гоголь ходили походкой задумчивой и в зеленых, тихих кущах, и на каменных стогах Петрограда.

Достоевский семенил дробной походкой петербургского обывателя. И российская словесность засемила вслед за ним.

Таково обаяние этого таланта. Такой непоправимый ущерб, нанесенный им отечественному искусству.

В душе своей носил Достоевский образ светлой жизни, но пути, ведущие в блаженные места, были неведомы ему. Взоры его были устремлены туда, где ясные лики детей-ангелов являли новый град русский. А вокруг него было хмуро и скучно: в тумане мерзлой осени усмехались огоньки кабачков, да шныряли подозрительные мещане — не то жулики, не то сыщики. На светлый образ будущей жизни легла черная тень жизни развратной, и от этого ангельские лики детей усмехались улыбкою сфинкса (см. "Сон Свидригайлова").

Равнинную ясность будущего непроизвольно смешивал Достоевский с предстоящей сиротливой равниной русской. Герои его хотели купаться в голубом горном воздухе, но купались... разве только в голубоватом снегу, когда удалая тройка опрокидывала в сугроб кутящих удалцов (Рогожина или Митеньку) — широких натур — ух, каких широких!

Горная ясность требует восхождений, а высоты, величия, горного подъема не было у Достоевского. Подобен он человеку веселому, увеселенному градом счастья, который желает изобразить блаженство *тех мест*, но жесты которого не повинуются законам грации — потому что тело не приобрело гибкости, необходимой для горных подъемов. Видя такую расшатанность счастливого человека, мы опасаемся, как бы слова, поражающие наш слух *веселием вечным*, не были внушены *веселием запойным*. Небесное веселие требует утонченности; оно чуждается нервного дрыганья жестов, издерганных порывов: неустойчивая тонкость горше грубости. Устойчивость создается благородством. Благородство обитает в горах: к нему нужно суметь взобраться. Оно выводит людей, опьяненных веселием вечным, из кабачков и притонов, оно заставляет их стыдливо прятать пьянство души под маской сурового долга. Оно влечет в горы сражаться с туманом и пропастями. И только там, где вечное небо, только там гармонична вольная пляска, веселие вечное, оттуда нисходят к нам люди с очищенной лаской. Ледниковое золото зорь сжигает мерзость ласки, и жизнь наша, вознесенная долгом, ласково улыбается. Чтобы земля стала небом, нужно найти небо; а для этого стоит забыть о земле. Только то мы умеем ценить, к чему возвращаемся из долгой разлуки. Воистину не любят, не знают, не ценят землю призывающие нас к земле, если они не уходили от нее. Нам говорят, что там, под землей, то же небо и что, идя обратным путем, я приду к новому небу. Все это так, если бы не нутряной огонь, опаляющий в центре земли все живое. Нельзя спорить против того, что вообще существуют пути, противоположные небесным, — вопрос: для людей ли предназначены эти пути.

Как будто на практике забывал все это Достоевский, хотя в теории не мог он не знать. Не в теории дело. Кой-что и поглубже знавал Достоевский в теории. Не было у него телесных знаков своего духовного видения. Слишком отвлеченно принимал Достоевский свои прозрения.

и потому телесная действительность не была приведена в соприкосновение у него с духом. Отсюда неоткуда было ждать его героям телесного преобразования. Видения их вспыхивали в корчах и судорогах душевных болезней. Бытие влекло их в хаос безумия, а долг не мог умалить жгучести их страданий, ибо долга и не было у них. Долг — свое первородство — продал Достоевский Западу за чечевичную похлебку психологии.

В самом деле: нужна решимость, чтобы, вооружившись долгом, медленным восхождением подойти вплотную к восхищающему видению. Легче пьяной ватагой повалить из кабачка на спасение человечества. А герои Достоевского часто так именно и поступали, вместо дома Божия попадали в дом... публичный.

Есть сходство унылой шири беспредметных степей с ширью небесной высоты, раскинутой над нами. Между этими раздольями лежит горная страна долга и восхождений, часто невидимая для взора современного обывателя, и уж конечно не видная обитателям грядущего ясного града. Пусть же равнина изморщится горбами, и туманы лягут между морщинами смущать нас трудностью пути и всякими страхами. Только тогда, когда мы встанем на вершинах, узнаем, что и горы — обман, и восхождение — призрак, но обман, но призрак необходимый — создание нашей воли, чтобы могли мы вырастить наше благородство, чтобы преодолением препятствий, хотя бы и призрачных, научиться жестам плавного веселья.

В лучших русских людях заложена пророческая способность видеть лучшее будущее рода человеческого. Но в мечтах русские люди забывают о позоре настоящего и, подражая образам грядущего своими неумелыми манипуляциями, напоминают обитателей сумасшедшего дома.

Благородство долга, кующее путь восхождения, есть удел Запада. За этой работой часто забывается цель восхождения, но горные уступы становятся удобными для ночи.

Вот почему мы обязаны (хотя бы на время) забыть волнующего нас, но бесплотного Достоевского, чтобы с благодарностью принять путь, указанный Ибсеном.

Глубокие натуры Достоевский и Ибсен. Кроме того: Достоевский — натура широкая, а Ибсен — высокая.

Ибсена роднит с Достоевским то, что оба — о мировом будущем; один многое видит, но пути не имеет, а потому пьяно шатается без определенного пути, для вида, стыдливости ради, прикрываясь старыми догматами; другой хотя и менее видит, но зато вернее идет, смотря себе под ноги, определяя путь не столько по картинам будущего, сколько по провалам и отвесам, обрамляющим настоящее.

Достоевский — мечтатель-провидец. Ибсен — искусный инженер и механик; *по мере возможности* он приводит в исполнение хотя бы часть гениального, но пока беспочвенного плана Достоевского. Ибсен впервые намечает в душе низины и горы и тем дает воздушную перспективу безвоздушным широким плоскостям Достоевского.

Ибсен организует хаос души. Вот почему он дает рельеф и через рельеф он дает пространство, регулируя хаос. Люди, доселе мечтавшие о высоте и никогда не восходившие к солнцу, а разве катавшиеся на тройках вдоль равнин, вдруг начинают деловито строить высокие башни и молча всходить на них. Ибсен, как горный инженер, не упрощает

и суживает окружающее, приводя его к определенному, данному построению. Вот почему он ограниченнее Достоевского. Но, быть может, он — менее выскочка, более культурный человек.

Следует помнить, что он кажется ограниченным публике, изловчившейся в различных психологических фокусах, которыми ее угощают различные писатели вроде талантливого Пшибышевского. Часто под тонкостью психологии разумеют тоже ловкое шулерство и передергивание карт. Боргманы, Сольнессы, Рубеки еще слишком прямолинейны, тяжелы сравнительно с ловкачами из романов Пшибышевского. Но зато герои Ибсена — воистину герои.

Измерение талантов Достоевского и Ибсена возможно при помощи разных масштабов. В то время как глубина Достоевского измеряется степенью широты (всечеловек), глубина Ибсена определима высотой (всходил на башню). Высота и широта, пока они не объединены чем-то высшим и безусловным (Божьим градом), вступают во временное столкновение. Вот почему Ибсен благороднее, но уже Достоевского; вот почему Достоевский неизменно шире Ибсена, — неизменно шире и низменней. Ибсен — аристократ. Достоевский — мещанин. Герои других современных авторов часто скользят по паркету гостиных или шатаются к любовницам — скользят и шатаются в *ширину*, герои Ибсена — *поднимаются*. Вот откуда их тяжеловесность. Но тяжесть — признак потенциальной энергии. Герои Ибсена сильны тайной силой; их мешковатость пленяет нас, ибо они в нужный момент не покинут дела, не предадут, являя по мере сил свой подвиг горного благородства.

Они всегда на местах и потому готовы ответствовать за себя. Ответственность делает их облеченными властью. Они подобны администраторам и потому сдержанны, скупы на слова и жесты, в противоположность трактирным болтунам Достоевского с незастегнутой, замаранной душой.

Легко критиковать молчание администратора в тот момент, когда от его решения зависит спасение или гибель родины. Мечты, хотя бы и обольстительные, не для него, и он в силу занимаемого поста обречен казаться ограниченной, нежели есть на самом деле. Трудность и сравнительная немота ибсеновских героев — от их ответственности, вокруг них всегда напряженность чистого трагизма. Они гибнут на своих постах; герои Достоевского всегда залиты потоками слов, иногда жалобных; всегда они плачут о собственной гибели.

Следует помнить, что энергия, способная набросать каменные глыбы гранита, предполагает цель этой гигантской работы, хотя бы раз ясно осознанной. И если герои Ибсена тянутся к небу, они видели его, хотя бы потом и забыли, каково оно. Но кто видел небо, тот и град Божий увидит. Ибсен не рисует пред нами картины блаженства; внимание его направлено на то, чтобы *здесь сейчас* нога не скользнула в пропасть. Опасность минуты закрывает солнце туманом, вырастает трудность подвига.

Творчество Ибсена — горный подъем, занавешенный туманом. В ледниках свистит буря, а в пролетах туч видны залитые дождем, покинутые низины, убогие. Герои Ибсена всегда уходят в горы. Это значит — они стремятся к солнцу. Герои Достоевского говорят о солнечном городе так, как будто побывали в нем, и при этом не выходят из комнат. Герои Ибсена твердо гибнут в горах, не разболтав того, о чем иные кричат в дрянненьких трактирах. Счастье волнует их сердца, но, взволнованные, они не забывают о трудностях подвига; они знают, что экстаз не зальет своим пламенем горные пути благородных восхождений.

Герои Ибсена не воспламенены мистикой апокалипсиса. Быть может, они — целомудренней сохранили огонь свой для высот, для себя, для потомства, быть может, они уже пропылали и теперь среди гор улыбаются детским экстазам прошлого, отошедшим вдаль. Мы не видим дна их души, тогда как герои Достоевского всегда на дне. Достоевский религиозен; но огонь его религии не идет далее словесных живописаний переживаемого. Эти живописания ловко укрыты ризой христианства. Ловкость, с которой пригоял Достоевский свой анархизм к христианству, создает почву для всевозможных упреков его в мистификации, бессознательных подлогах.

Герои Ибсена целомудренней на слова. Но *мы* не имеем права сказать, будто апокалипсическая истерика Достоевского им совершенно чужда только потому, что эти последние выбалтывают свою душу в грязненьких трактирах. Мрачны герои Ибсена, но ведь ликование Достоевского оканчивается часто истерикой и эпилепсией. Я не знаю, что ужаснее — холодная готовность умереть, борясь с роком, или мистика бесноватых Карамазовых. Можно установить соотношение между апокалипсисом и трагедией, но не эпилепсией. От всех этих клинических форм мистицизма подымается дурной запах мистификации.

Герои Ибсена тяжелы. Слова их косноязычны. Всегда они говорят о внешних предметах и отношениях. А когда придают этим отношениям символический смысл, это выходит так прямо, так явно. Нигде не порвется у Ибсена внешний мир, но отчего так сильны эти явные, почти воплощенные символы? Почему мы дрожим, когда Боркман берет палку и идет бороться с жизнью? И, наоборот, — не потрясают у Достоевского страшные слова Кириллова: "Бывают ли у вас, Шатов, минуты вечной гармонии?"

У Ибсена колокольня остается всегда колокольней, берется ли она прямо или как символ. Рамки действительности не раздвигаются внешним образом для него. Но прислушайтесь — сколько музыки в простых холодных словах. Пока в душах героев Ибсена происходит преображающая борьба, — в душах, о которых мы ничего не ведаем, они пользуются старыми испытанными средствами жизненного строительства, влагая в них новый трепет возрастающей тайны. В словах и чаяниях герои Ибсена консервативнее, сравнительно с героями Достоевского и мистиками наших дней. Но в делах они — новаторы. Вот почему они скорее теурги, нежели все мы, чающие Града Нового. Ответственность поста делает их безгласными в том, в чем болтливы мы, влачащие за собой тяжелое наследство Достоевского. Но за ними пойдут толпы. Карамазовы, Версиловы знают, что за ними никто не пойдет; это делает их безответственными. Вот почему они умиляются беспочвенности собственных прозрений и плодят невоплотимые тайны на мучение и скорбь честным людям.

Творчество Ибсена не только призыв к ледникам или изображение падений в пропасть, но и наука о горном пути: инженерное искусство строить мосты и взрывать граниты. Пусть забыта цель восхождения. Когда будут изучены средства, цель откроется и разорвется туман, блужданий. Уже золотые мечи разрубали туманы, когда Ницше бросался в горы по хорошо проложенным путям ибсеновских героев. Тут мы узнали, какое ослепительное богатство сияет за горным туманом, и ничто не удержит нас больше в низине. Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковетвистых апокалипсических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики.

Голос Заратустры зовет теперь нас туда, на могилы Рубека и Бранда, этих суровых борцов освобождения. Много мы слышали обещаний в кабаках, где мистики братались с полицейскими, где участок не раз выдавали за вечность хотя бы в образе *"бани с науками"*.

Не пора ли нам проститься с такой широтой, подобраться, сузиться и идти по горному пути, где стоит одинокий образ Генрика Ибсена?

СВЯЩЕННЫЕ ЦВЕТА

"Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы". Свет отличается от цвета полностью заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное. Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему *"Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы"*. *"Увидел я, — говорит пророк Даниил, — что поставлены были престолы и воссел Ветхий днями; одеяние на нем было как снег"*... Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса: *"Посему они (нечестивые) поражены были слепотою... когда, будучи объяты густою тьмою, искали каждый выхода"*... Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной середанности, двусмысленности. Определением черта, как юркого серого проходимца с насморком и с хвостом, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее. К сожалению, сам он, открыв дверь к дальнейшим выводам, даже не заглянул в нее.

Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение — нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему. Логика этой серединности такова: положим, существует нечто безотносительное; тогда проявление безотносительного совершается особого рода измерением; назовем это измерение глубинным, а противоположное ему плоскостным. Когда для измерения предметов мы восстанавливаем три координатных оси, то от нас зависит одну из трех осей назвать измерением глубины, а оси, лежащие в плоскости перпендикулярной, суть плоскостные измерения ширины и длины. Можно обратно: измерение глубины назвать измерением ширины. От нас зависит выбор координатных осей. Если безотносительное глубоко сравнительно с относительным, то выбор глубины и плоскости с нашей стороны всегда относителен. Мы уподобляемся точке пересечения координатных осей. Мы — начало координат. Вот почему отсчет с нашей стороны по линиям глубины, ширины и длины произволен. Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но никуда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам

не-сущий. Мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб, — бегут, в ненужном порыве вскакивают на конки — ну совсем как в городах. Казалось бы, единственное бегство — в себя. Но "я" — это единственное спасение — оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь в безобразные, всем нам известные картины. И вот чувствуешь, как вечно проваливаешься — со всеми призраками, призрак со всеми нулями нуль. Но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно летят, уменьшаясь равномерно. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, — а конки плетутся; за ним бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочется крикнуть: "Очнитесь!.. Что за нескладица?", но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городского. Нелепость растет, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь Ницше: "Пустыня растет: горе тому, в ком таятся пустыни" — и что-то омерзительное охватывает сердце. Это и есть черт — серая пыль, оседающая на всем. Только тогда всколыхнется серое марево, гасящее свет, когда из души вырвется крик отчаяния. Он разорвет фантазмагорию. "И заревет на него в тот день как бы рев разъяренного моря и взглянет он на землю и вот — тьма, горе и свет померк в облаках" (Исайя). В этом состоит обман неожиданности; он обнаруживает как бы бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность. Современные любители созерцания в искусстве всяких бездн — почти все они находятся на этой стадии. Следует помнить, что здесь еще нет никакой бездны. Это — оптический обман. Туча пыли загасила в руках светильник, занавесив непроницаемой стеной вечный свет. Это — черная стена пыли, которая в первый момент кажется пропастью, подобно тому, как неосвещенный чулан может казаться бездонно-черной вселенной, когда мрак, не позволяющий разглядеть его пределы, слепит глаза. Не следует бояться бунтующего хаоса. Следует помнить, что он — завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него.

Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли. Этот зловещий отблеск хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью. Горе тому, кто не рассеет этот зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения.

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне.
Но велено ему судьбой,
Как жил, погибнуть в тишине.

Ужас невоплощенных прозрений висел над ним, как занесенная секира палача:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.

И закат, в котором сам же Лермонтов видел священную улыбку, блещет, как жгучее пламя:

Закат горит огнистой полосой;
Любуюсь им безмолвно под окном.
Быть может, завтра он заблещет надо мной
Безжизненным, холодным мертвецом.

И Лермонтов был обречен на полное непонимание сущности угнетавшего его настроения, которое могло казаться (о, ужас!) позой, благодушным пессимизмом, мировой скорбью, "поэтической" грустью, тогда как на всем этом лежит отпечаток священной пророческой тоски.

Но такова участь "впервые открывающих глаза". Они равно далеки и от сна, и от победы.

Слеза по щеке огневая катится,
Она не от сердца идет.
Что в сердце обманутом жизнью хранится,
То в нем навсегда и умрет,

потому что

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. Отдельные лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущие трагедии, — сначала актерами, а потом, может быть, и деятелями событий. Надетая маска прирастает к лицу. Такие лица часто оказываются точками приложения и пересечения всемирно-исторических сил. Это — окна, через которые дует на нас ветер будущего.

Таким лицом был Лермонтов. В его судьбе узнаешь всем нам грозящие судьбы. Секира, занесенная над ним, грозит всем нам.

Что судьбы вам дряхлеющего мира?
Над вашей головой колеблется секира.
Ну что ж? Из вас один ее увижу я.

Ужас перед *дряхлеющим миром*, над которым занесена секира, напминает слова о днях, в которых будет "такая скорбь, какой не было от начала творения" — о последних днях. Еще ступенью дальше, и образ грядущего Мстителя должен встать перед Лермонтовым. И он встает:

Настанет год, России черный год,
Когда чума от смрадных мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел...
И зарево окрасит волны рек...
В тот день явится мощный человек...
И будет все ужасно, мрачно в нем.

Тут он переключается с современными поэтами и писателями:

Конец уже близок, неожиданное сбудется скоро.

Вл. Соловьев

Мне чудится — беда великая близка!
Но близости ее никто еще не слышит...

Голенищев-Кутузов

"Грязненькие" трактиры... встречаются во всех романах Достоевского. В них-то и происходят самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главных героев его о последних судьбах русской и всемирной истории. И... чувствуешь, что именно пошлость этой... лакейской "смердяковской" обстановки... придает беседам этим их особенный, современный, русский... грозовой и зловещий — как небо перед ударом грома... апокалипсический отблеск" (Мережковский).

Луч вечного света придает здесь, безобидной на взгляд, серединной серости этот ужасный, истинный для нее оттенок. Преодолевая эту стадию, мы приближаемся к другому испытанию — внезапно все окрашивается огненным блеском красного зарева. В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. Итак, впечатление *красного* создается отношением белого светоча к серой среде. Относительность, призрачность красного цвета — своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности — в пламенно-красном зареве адского огня. Следует помнить, что это — последний предел относительности — призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия: "Вот большой *красный* дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим; хвост его увлек с неба третью часть звезд" (Откровение).

Это — Маревы; это горят остатки пыли, нашедшей на человеке; это — в глазах у нас. "Являлися им, — говорится в Премудрости Соломона, — только сами собою горящие костры, полные ужаса, и они, страшась *невидимого призрака*, представляли себе действительность еще худшей".

Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня.

Одинокий к тебе прихожу,
Околдован огнями любви.
Ты гадаешь — меня не зови:
Я и сам уж давно ворожу.
Ворожкой полоненные дни
Я лелею года — не зови.
Только скоро ль погаснут огни
Заколдованной, темной любви.

Блок

Такая любовь способна явить образ той, о которой сказано в Откровении: "И я увидел жену, сидящую на багряном звере... И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям".

Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь. Нужно идти вперед. Ведь и слова апостола Петра достаточно ясно говорят, что это — искушение: "Возлюбленные! *Огненного искушения*, для *испытания* вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного; но, как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь". "Если будут грехи ваши как *багряное*, как снег убелю, — говорит пророк Исая, — если будут

красны, как пурпур, как волну убелю". "Но в этом огне, в этом пожаре, от которого мир должен загореться и сгореть, остается свежесть галилейских лилий неувядаемой. Какая тайна в благоухании этих белых лилий, в благоухании белой, как лилия, воскресшей Плоти" (Мережковский). От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит серый пепел и будет лепить из них призраков. Молитва до кровавого пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары красных ужасов. "Лучше мне умереть, нежели оставить молитву", — говорит пророк, Даниил. Только молитвой Даниил угасал жгучесть "*пеци огненной*".

"И показал он мне Иисуса, великого иерея, — говорит Захария, — и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать... И сказал Господь сатане: Господь да запретит тебе, сатана, да запретит тебе Господь, избравший Иерусалим. *Не головня ли Он, исторгнутая от огня*". Здесь Спаситель назван "*головней, исторгнутой из огня*". Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти во ад, в *красное*, чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным. Он победил. Искушение всплыло на поверхность, как огненная река, которая, по словам Даниила, "выходила и проходила перед ним".

В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Понятна теософская двойственность красного. Не в силу ли предшествующей страданию стадии горения Сатаниил у богомилов — старший брат Христа? Не потому ли у манихеев два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнит бездны между добром и злом... Христос останется противопоставленным сатане, как в видении пророка Захарии.

Кровь не даром обагрила Его. В багряницу не даром облекли Его... *Сия чаши есть новый завет* в Его крови, которую Он за нас пролил. Не даром ужасался и тосковал Он, обращая горестный взор свой на дремлющих учеников: "Душа моя скорбит смертельно"... И пот Его, как кровь, орошал землю. "И одели Его в багряницу и, сплетши терновый венец, возложили на Него"... "Был час третий, и распяли его"... "В шестом же часу настала тьма"... "В девятом часу возопил Иисус громким голосом: "Элои, элои! Ламма Савахфани" (от Марка). Крест, воздвигнутый на Голгофе, навсегда разделяет ужас от грядущей радости второго пришествия, когда Он придет с небесными воинствами, облеченными в висон белый.

Крест, воздвигнутый на Голгофе, весь покрытый каплями крови, и венец ароматных, нетленных и белых мистических роз! Первые века христианства обагрены кровью. Вершины христианства белы как снег. Историческая эволюция церкви есть процесс "*убеления риз кровью Агнца*". Для нашей церкви, еще не победившей, но уже предвкушающей сладость победы, характерны все оттенки заревой розовой мечтательности. Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности борьбы между Богом и дьяволом сопоставить с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет.

Приближаясь к безусловному, познаем идеи. Познание идей живо творит. В искусстве идеи — источник наслаждения. Когда они превращаются в знамена, влекущие к целям, искусство соприкасается с религией. Тогда идеи вдвойне животворны. Восхождение к высшим, сферам бытия требует внутреннего знания путей. Наш верный проводник — молитва. Она проясняет тусклое стекло, через которое мы видим. Ослепительный

блеск идеального после пролитых слез. Молитва — условие, переплавляющее скорбь в радость. Восторг есть радость об идеях. Молитва беспрепятственно проводит в душу идеи.

В молитве вершины искусства соединяются с мистикой. Соединение мистики с искусством есть теургия.

Теургия преобразует отношение к идеям. Идеи — проявление божественных начал. В религии Зороастра идеи отождествлены с девятью ангельскими началами. В христианстве девять ангельских чинов. В искусстве идея пассивна. *В религии она влияет*. Созерцание идем в искусстве освобождает от страдания. Теургическое созидание приобщает любви. Мы начинаем любить явление, вида его идею. Мы начинаем любить мир идеальной любовью. Чувства, по Шопенгауэру, суть деятельности воли. Любовь — глубочайшее чувство: глубочайшая деятельность воли. "Если я роздал все имение мое и отдал тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы". Вот что сказал Павел. Разнообразны явления любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потерян для нас ее истинный корень.

Если деятельность любви должна быть организована рассудком, то вопрос о степени влияния рассудка на чувство переносит определение любви в область философии. Но гармония между рассудком и чувством не достигается компромиссами между тем и другим. Непосредственное влияние чувства на рассудок, по Канту, является источником заблуждений. Преодоление рассудка и чувства объединением их неизменно расширяет формы познания до самых общих. Мудрость — наиболее широкая ступень познания. Символизм — область ее применения. Всякая любовь отсюда — преобразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее приложения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна.

Если же истинная любовь заключается в неорганизованном чувстве, новый ряд вопросов имеет место: каково отношение любви к нравственности, к праву, к закону? Некоторые социологи говорят, что нравственность есть оценка интересов. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное определение принудительного равновесия двух нравственных интересов — личной свободы и общего блага. Право сводится к нравственности. Закон же — эта обязательная организация права — подчинен благодати. Благодать — проявление божественной любви. Любовь, отблеск сущности, будучи вне права, нравственности, закона, не должна упразднять ни того, ни другого, ни третьего. Ее существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство — Вечность. В теургии воплощение Вечности. Поэтому непосредственное чувство любви должно заключать в себе нечто религиозное. Она идеальна. Идеи могут быть родовые и видовые. Идеи мира и человечества наиболее всеобщие. В видимом мире человек образует высшую степень объективации из доступных нашему наблюдению. В нем сущность мирового процесса. Идеи мира и человечества условно совпадают для нас. Идею мира можно назвать душой мира. Душа мира, София по Соловьеву, есть совершенное человечество, вечно заключающееся в божественном существе Христа. Тут мистическая сущность церкви совмещена с образом вечной женственности, невесты Агнца. Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви — жениха к невесте — бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней широте явит образ Жениха и Невесты. Звук трубы призывно

раздается из *"Нового Иерусалима"*. Вершины всякого символа — о последнем, о конце всего. Окончательная сущность последнего символа откроется там, где будет *"новая земля и новое небо"*... Откровение Иоанна оканчивается голосом невесты: "Прииди". Вершины всех форм любви, сближенные общим символом, готовят нас к Вечности. То, что начнется здесь, окончится там.

Отблеск религиозной любви падает на брак. В браке, по словам Соловьева, мы имеем образ, освященный словом Божиим, обозначающий союз Христа с Церковью. "Главное значение в браке, — говорит Соловьев, — принадлежит пафосу любви. Свое природное дополнение — женщину человек видит здесь не так, как она является внешнему наблюдению, а прозревает в ее идею, в то, чем она первоначально назначена быть, чем ее от века видел Бог и чем она должна окончательно стать... Она утверждает себя, как самоцель... как существо, способное к *"обожанию"* ("Оправдание добра"). Пока брак не достиг совершенства, преемственность поколений должна выполнить эту задачу.

"Жажда в созидающем, стрела и стремление к сверхчеловеку; говори, брат мой, таково ли твое стремление к браку" (Ницше).

Постепенное осуществление брака есть задача всемирно-историческая. Его смысл только мистический. Всякое иное отношение к браку формально. Такое отношение есть источник неосуществившихся надежд.

"Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красит жизнь мою", — говорит Лермонтов. Но здесь наибольшее приближение к сущности. Разочарованность *или даже пресыщенность* любви есть источник вечного искания. Вечная любовь — вот заря во всю долгую ночь.

Ничто не сблизит больше нас.
Ничто мне не отдаст покой.
И сердце шепчет мне подчас:
Я не могу любить другой.

Лермонтов

Без мученического венца не засияет вечная звездность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвут страдающее чело и сброшенный венец пунцовых звезд озарит небо розами, — разбитый о плотину поток оргазма повысится, мерцающая звездным. Память освободит дорогой образ от черт случайного, конечного, углубит его до символа, а душа скажет:

— Я не могу любить другой.

"Нет, не тебя так пылко я *"люблю"*, — говорит Лермонтов. Но кого же, кого?"

Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня.

Вот кого любит Лермонтов.

Если бы Лермонтов до конца сознал взаимодействие между *реальным* созданием, мечты "с глазами, полными лазурного огня" и его символом, которым становится любимое существо, он сумел бы перейти черту, отделяющую земную любовь от вечной.

Брак и романтическая любовь только тогда принимают надлежащий оттенок, когда являются символами иных, еще не достигнутых, сверхчеловеческих отношений.

"Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами". Так говорит в "Песни Песней" Жених Церкви, Невесте своей.

"Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами" — так отвечает Невеста-Церковь Жениху.

Рассеяны нам угрожавшие искусы, и ласковая заря брезжит розовыми янтарями. И вот ищешь улыбку бледно-матовых жемчугов, зоревых. Утренние звезды так и блещут, впиваясь в кусок зоревое перламутра, — вечные бриллианты небес. Терновый венец весь в крови брошен к ногам. Где-то внизу, вдали, клубясь, догорает "злое пламя земного огня", как говорит Соловьев, догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса. Пока еще нет полной победы, неожиданный смерч пыли, поднявшись из бездн, еще может замутив свет; тогда всемирный огонь опять подожжет пространства; опять оборвется голос невесты — и опять, и опять понесется в бунтующем хаосе образ великой блудницы на багряном звере. Тернии еще вопьются в чело.

Но вид отхлынувших бурь и зоревая ласка кротко успокаивают бедное сердце.

Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с концом. Образуется круг времени — *"кольцо колец — кольцо возврата"*. Оттуда брызжет солнечность. Вот Она явит образ свой; но подымается голос из безвременья: "Ей, гряди скоро".

Христос — воплощенная Вечность — наш полновременный день. Приканчивается символизм, начинается воплощение. Мы должны воплощать Христа, как и Христос воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. "Истинно, истинно говорю вам: Я есмь хлеб Жизни... Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь во Мне пребывает и Я в нем". Это и есть *воплощение, теургия*, так что мы, дети, имеем надежду стать такими, как Он. И как в преображении любовью постигаем Его, так во всякую преображенную любовь воплощается Он. Ницшевский *"день великого полудня"*, в который явится сверхчеловек, был и опять будет, вторично возвратится: "Вскоре вы не увидите Меня и опять вскоре увидите Меня... И радости вашей никто не отнимет у вас; и в тот день вы не спросите Меня ни о чем... Сие сказал Я вам, чтобы вы имели во Мне мир. В мире будете иметь скорбь, но мужайтесь: Я победил (Иоанн). "Я вам сказываю, братие: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть как неимеющие, и плачущие — как неплачущие... Ибо проходит образ мира сего" (Павел).

Пройти сквозь формы *"мира сего"*, уйти туда, где все безумны во Христе, — вот наш путь. "Душа проснулась, это неспроста", — говорит Метерлинк. Мы на перевале и еще не знаем, куда можно прийти. Конец формам восприятия ведет к иным формам. Мир сей возникает в формах времени и пространства. Перемена этих форм для нашего непрекратившегося сознания изгладит образ *"мира сего"*. Тогда будет новая земля и новое небо. Это и будет концом мира сего. Бесконечная линия причинности, развернутая во времени, с устранением времени обращается в точку. Стоящее в начале и конце — одно. "Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Который есть, и был, и грядет, Вседержитель" (Откровение). Кто из нас выйдет за время, тот скажет со Христом: "Я уже не в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче святой"... Мы посмотрим на него. И лазерно-ясный взор ничего не укажет. И вот из двух разных

миров посмотрим друг на друга. В конце мира полнота утверждения, окончательность образов. И обратно: в периоды пробуждения души образы, встающие перед нами, должны принять окончательные формы. Проснулась душа, и опять заговорили о конце. Мы не знаем, будет ли наш перевал началом конца или прообразом его. Но в первых снежинках, закружившихся над нами, мы прочли священные обеты. В голосе первой вьюги услышали радостный зов: "Возвращается, опять возвращается"... Часто застигнутые в одиноких переулках глубокою полночью, останавливались перед пунцовым огоньком лампадам, моля о том, чтобы вся жизнь озарилась пунцовым. Пунцовый трепет на серебряно-снежной пыли, темно-синее небо с золотом — ясное... И неслись, и неслись грустно-милые сказки вьюги и чей-то голос подымался из безвременья: "Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас... Вы не спросите Меня ни о чем" (Иоанн). Окончателность христианства, новозаветность мысли о конце, неожиданное облегчение и радость, которая содержится в этой мысли, — вот свет, запавший нам в душу. Откуда сие? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснет воздушная белизна... и вот сейчас же засквозит голубым. И уже *среди бела дня* мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым. Таков оптический закон: это бывает всегда, когда белое подстиляет бесцветная бездна. И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха, как подстилающий этот океан фон, как дно, — бездонное дно — как бездну. Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как с символом идеального человечества — это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба — этом символе богочеловечества, двуединства. "Принимая Меня, принимаете Отца... Я в Отце и Отец во Мне", — говорит Христос. Воздушная белизна, сквозящая бездной мира, — вот что такое небо. "Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо, — говорит Конфуций, — потому что оно именно и есть внутренняя сущность".

Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его — два пролета в небо — удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед — восторг святых о небе — его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире — это налет восковой на лице. Кровавый пурпур — уста его, как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круг, как тот пурпур, который огнем истребит миры; уста его — пурпурный огонь. То здесь, то там мы в состоянии подсмотреть на лицах окружающих ту или другую черту святости. То лазурно-бездонные очи удивят нас, и мы остановимся перед ними, как перед пропастями, то снеговой оттенок чела напомнит нам облако, затуманившее лазурь. Блеснет Вечность на детски чистом лице. Блеснет и погаснет, и не узнают грустные дети, *печать какого имени* у них на челе. Зная отблески Вечного, мы верим, что истина не покинет нас, что она — с нами. С нами любовь. Любя, победим. Лучезарность с нами. О, если б, просяив, мы вознеслись. С нами покой. И счастье с нами.

КРИЗИС СОЗНАНИЯ И ГЕНРИК ИБСЕН

Мы переживаем кризис.

Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен.

Дуализм между сознанием и чувством. Наши чувства обострены, углублены, истончены; в себе самих умеем мы переживать не только всю полноту окружающей действительности, но и всю полноту *недействительностей*, ведомых нам из поэтических сказок, религиозных мифов и так ясно нам теперь говорящей мистики; чувством как бы проникаем мы в реализм сказки; чувством мы живем во многих мирах; мы чувствуем не только то, что видим и осязаем, но и то, что никогда не видали глазами, не осязали органами чувств; в этих неведомых, несказуемых чувствах открывается перед нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств; чувство обязывает нас быть мистиками; и действительно, никогда еще не было такого количества культурных людей, отказавшихся от предрассудков и пережитков прошлого, которые бы проводили свой досуг за чтением фантастических поэм, мистических концепции; жизнь чувства у них — в неизреченном. Их же сознание? Их сознание обострено, углублено, истончено: никогда еще проблемы сознания не ставились с такой отчетливостью, как в наши дни; сознание в нас об окружающей нас действительности? Но оно выражается в знании этой действительности. Знание действительности? Но оно разлагается в многообразии научных методов, не всегда сведенных к единству. Сознание единства? Но оно — в единстве самосознания; единство же самосознания сказывается в системе понятий о действительности. Так, вместо сознания действительности перед нами некоторое многообразие точных знаний и единство познавательных принципов, их определяющих. Вместо сознания перед нами — знания и теория знания. Но, может быть, сознание наше определяется сознанием в нас нашего "я"? А наше "я"? Оно оказывается то связью психических в нас протекающих процессов, и, как таковое, сознание о нашем "я" оказывается предметом изучения одной из наук; а то сознание о нашем "я" оказывается единством познавательных принципов, всеобщих и необходимых; в обоих случаях нашего "я" не оказывается вовсе: оно то отходит к окружающей действительности, растворяясь в ней, то оказывается всеобщей и необходимой нормой бесконечного разнообразия индивидуальностей; наше "я" оказывается в последнем случае в нас проявляющимся принципом; и этот принцип — познавательный. Сознание в нас нашего "я", как и сознание в нас окружающей действительности, как скоро сознание это приводится к отчетливости, разлагается в ряд проблем и отношений между познанием и знанием; но чтобы познание и знание были истинными, от нас требуется отрешение от живого чувствования в нас человеческого "я". Решение проблемы сознания в познании и знании убивает в сознании все человеческое, а следовательно, убивает прежде всего чувство; всякое сознание иррациональности нашего "я", все эти изнутри ощущаемые в нас образы нам не данной действительности, — даже более того: вся живо переживаемая

в чувстве действительность оказывается вредным придатком, у которого постановка проблем сознания оказывается ненужной; сознание, представ нам в сложной системе взаимоотношений между познанием и знанием, убивает живоощущаемую в нас мистику чувств; мистика чувства, приведенная к знанию, оказывается главой психофизиологии; мистика чувства, приведенная к познанию, оказывается отнесенной к объективной действительности; эта же последняя предопределена понятием о действительности; религиозный экстаз обуславливается психофизическим процессом, поэтическая сказка, углубляющая чувство, — отражением в нас процессов питания нашего организма, Бог — смутной бредней сознания, смешением чувства и мысли, а самые учения о религиозной жизни, все эти пленяющие нас Плотины, Бёме, Рэйсбруки — жалкими путаниками, облакающими естественные отправления организма в одежды поэтических мифов, или наоборот: осквернителями идеальной ясности привнесением в идеализм грубых чувственных возбуждений.

Но тут мир современного сознания вступает в противоречие с углубленным и утонченным миром чувствований, с точки зрения которого самые метафизики и мистики суть классификации этапов пути естественно углубляемых чувств; углубляемое чувство видит свое выражение даже в самих познавательных проблемах; тонкости познаний суть символы утонченных чувств; углубляемое сознание в теории познаний, наоборот, самую данность чувств предопределяет познавательной категорией.

А человек наших дней после живого чувствования в современности поэтической сказки, после изучения мистиков, так внятно говорящих ему о том, что самая сказка есть символическое отображение трансцендентного мира, после всех полетов и мистерий чувств принимается за книги Когена, Гуссерля, где мистерия познания заключается в том, чтобы убить все, чем живо чувство, где всякое утончение чувства рассматривается как возможность загрязнения познания. В результате — три типа искаленных людей: тип человека, отчаявшегося примирить познание с переживанием и ради гармонии сознания умерщвляющего чувства; человека, провозгласившего мистику чувств единственным критерием значимости; наконец, бесчувственного и мертвого скептика в часы познания и чувствующего фантаста в часы переживаний; первый тип развивается в современности в рядах последовательных гносеологов; второй тип существует среди бесчисленных теперь модернистов; третий тип чаще всего есть тип скептика, хотя раздвоение здесь указывает на продолжающуюся (хотя бы и скрыто) борьбу между сознанием и чувством.

Не для последовательных гносеологов писал Генрик Ибсен свои изумительные драмы; последовательного гносеолога с его жизненным эмпиризмом смутит мир символов в ибсеновских драмах; но и не для декадента-фантаста эти драмы написаны; современный фантаст столь же мало трагичен, как и гносеолог; современный фантаст найдет резонерство в творчестве Ибсена; для него сложные вопросы, затронутые Ибсеном, — *"мозгология"*: современный фантаст предпочтет стилизованную постановку средневековых драм и Софоклу, и Ибсену. Ибсен писал свои драмы для тех, кто, не прячась от мистики чувств, не прячется и от сознания; кто лед познания соединяет с огнем чувств; драмы Ибсена написаны не для изображения трагедии на сцене; они — сигнал, брошенный тем, кто в самой жизни переживает трагедию. Ибсен едва ли не единственный великий трагик нашей эпохи: так же, как и Ницше, он не пережит. Мода на Ибсена в настоящее время уже кончилась; после эпохи увлечения Ибсеном пережили мы увлечение Метерлинком, Стриндбергом, Гофмансталем, Уайльдом, даже Ведекиндом, даже Пшибышевс-

ким; уже самый факт столь быстрого охлаждения к Ибсену в пользу несоизмеримо меньших по значению авторов, вроде Венекинда, указывает на то, что и вовсе мы Ибсена не знаем

Дуализм между созерцанием и волей: утончение чувств; мистика наших переживаний бросает тень на окружающую нас действительность; действительность предстает нам преображенной; мы смотрим на нее сквозь призму эмоций; в зависимости от основного характера наших эмоций действительность приобретает для нас особый оттенок; она предстает пред нами в том или ином стиле; все рассуждения Джона Рескина о красоте основаны на предположении созерцания эмоций преображенной действительности; художественные школы в искусстве, стиль различных эпох является теперь различно окрашенной действительностью; представление о мире искусств как мире идей не предполагает ли реальное постижение различных стилей действительности, по-разному преображенных чувством? Когда это преображение становится объектом созерцания, тогда только можем мы говорить о чистом созерцании Платоновых идей в шопенгауэровском смысле; шопенгауэровская метафизика, предписывающая нам взгляд на мир как на эстетический феномен, предполагает созерцательное отношение к миру уже развитым; иначе она логически остается непонятной; то, что заставляет нас ее понять изнутри, есть созерцание действительности, преображенной мистикой чувств; самая же метафизика, построенная на этой мистике, есть лишь стремление оправдать реально существующую в нас потребность к созерцанию; созерцание лежит в основе эстетической культуры, интерес к стилю различных эпох, смакование различных эстетических подробностей; техника тогда становится самоцелью; возникает культ красоты, развивающимся из потребности к созерцанию; созерцание, то есть отказ от воли к действию, становится целью; созерцание, понятое как самоцель, предполагает метафизику и мистику; такой метафизикой является система Шопенгауэра; такой мистикой является мистика Востока; вот почему созерцательная метафизика красоты смутно ощущается в художнике как призыв к бесцельности в искусстве; развивается теория искусства для искусства из этой потребности к созерцанию; и далее: взгляд на искусство как на самоцель, не имея никакого прямого оправдания, переходит в учение о многообразии культурных памятников красоты; в культуре, в воспроизведении различных стилей, ищет свое оправдание эстетика созерцания; всевозможные способы стилизовать, как и потребность воспроизводить стили, есть лишь стремление к созерцанию, предполагающее отказ от воли, успокоение в бездействии; в основе эстетизма лежит чисто нигилистическое отношение к окружающей действительности; но эстетизм часто переходит в свое противоположное.

Умение воспроизводить стили покоится на особом эстетическом внимании к созерцаемой эпохе; стилизация, являющаяся результатом эстетического созерцания той или иной эпохи, тех или иных расовых особенностей, предполагает общие принципы стиля опознанными; стиль есть та или иная эстетическая схема, группирующая мелочи эпохи; созерцание, освобождая нас от всех частных деталей, обнажает перед нами эту схему; такая схема есть, в сущности, Платонова идея в шопенгауэровском смысле; развивающаяся способность к созерцанию рождает пред нами и такие схемы в окружающей действительности, которые не лежат в основе ни одного стиля; так является своей собственный оригинальный стиль созерцания. Как скоро совершается такой переход к собственному стилю, эстетизм уже не имеет места: всякое сильно выраженное художественное творчество сопряжено с выработкой собственного стиля. Наря-

ду со стилем ассирийским, греческим стилем драм, готикой мы можем говорить о стиле Ницше. В сущности, вся философия Ницше покоится на собственном стиле; те или иные рассуждения его на ту или иную тему есть, в сущности, ответ оригинального стиля на тот или иной конкретный случай жизни; философия Ницше есть такая же стилизация, как и работы английских прерафаэлитов; но есть коренная черта, отделяющая стиль Ницше от стиля прерафаэлитов. Стиль Ницше оригинален; он не имеет второго подобного себе в истории. И, между прочим, теории его прямо противоположны теориям чистого созерцания: Ницше провозглашает действие: отказ от созерцания и утверждение воли к действию он проповедует; между тем проповедь его прямо вытекает из развившегося созерцания.

Противоречие между созерцанием и волей в более углубленных пластах переживаний снимается; обнаруживается усиливающийся рост воли в самом созерцании; элемент внимания, присущий во всяком созерцании, связан с волей; с ростом способности к созерцанию внимание развивается, а вместе с вниманием развивается воля; начало всякого созерцания есть, в сущности, *"мне видится"*; *"мне видится"* переходит в решительное *"я вижу"*; *"я вижу"* далее становится *"я хочу видеть так-то"*; в этот момент снимается противоречие между волнением и созерцанием; воля к жизни становится волей к созерцанию; воля к созерцанию есть источник всякого творчества; активная же роль творчества в изменении условий бытия ярко выражена в истории человечества.

Меняется точка приложения воли, а вовсе не упраздняется самая воля, как то полагал Шопенгауэр. Прежде этой точкой приложения были условия данного мне бытия (эмпирической действительности), теперь точкой приложения воли стала способность воссоздания действительности в образах художественного и умственного творчества; а эти образы, если в них сильно выражено творческое начало, становятся долгое время рычагом, переворачивающим действительность; личная воля к действию не прекратилась: она нашла себе лишь другой, окольный путь.

Воля к действию есть тайный или явный вывод всякого глубокого творчества, осознанного или неосознанного; *воля к созерцанию* есть основа того творчества; *прямое* влияние личной воли в творчестве переходит в *непрямое*; стремление к прямому утверждению того или иного здесь существует как *внушение* посредством образов, стиля и предопределенного творческим стилем мирозерцания. В самом деле: так было с Ницше, так бывает со всяким подлинным художником, философом, ученым.

Вначале Ницше углубился в изучение Греции; это изучение было всесторонне; он понял стиль Греции, то есть творческую душу ее; для того чтобы понять и усвоить Грецию, ему нужно было созерцание, то есть отказ от воли к действию; характерно, что в эпоху, когда вся его философия была стилизацией им усвоенной Греции, он поддается влиянию как раз того философа, который ярче всего развил в системе философию созерцания, — Шопенгауэра; когда же из соприкосновения Греции с окружающей Ницше действительностью рождается стиль Ницше, оригинальный, он становится философом действия, преобразования, утверждения воли: Шопенгауэр отброшен, с Вагнером происходит разрыв; создается "Заратустра".

Но далее: все усиливающийся рост творческого созидания, все более осознаваемая сила творчества, могущего вмешиваться в условия бытия,

связаны с осознанием самого бытия как творческого процесса; творчество предстает нам как действительный корень бытия; так психология художественного творчества, покоящегося на видимом отказе от воли (в созерцании), создает философию жизненного творчества, покоящегося на утверждении воли к действию (путем включения созерцания в действительность самого бытия). Бытие, как комплекс энергий, развивающийся вне меня по механическим законам необходимости, сталкивается с бытием моего творческого "я", утверждающим себя как "я" свободное, способное к изменению самих этих условий необходимости. Только такое столкновение рождает трагедию, то есть борьбу героя (творца) с роком (окружающей действительностью, утверждающей себя независимо от творческой воли); только здесь начинается подлинная культура; такая трагедия есть истории. Пока творческое сознание (через отказ от данной действительности, созидание собственного стиля, осознание силы творчества) не дойдет до истинно трагического взгляда на жизнь и историю человечества, подлинный *реализм творчества*, как и подлинный *реализм бытия*, неосознанны. В самом деле: механическая власть окружающего над самосознанием парализует волю, а только в упражнении моей воли жив для меня окружающий мир; наоборот, власть над мной моего воображения, уход в созерцание закрывает от меня живую действительность сном, сила и действительность которого в изменении условий жизни; первоначально мы ощущаем в себе две действительности (действительность внешнего опыта и действительность опыта внутреннего); подчиняя себя внешнему опыту, мы теряем сознание своего "я"; подчиняя себя опыту внутреннему, мы также растворяем единство нашего сознания в море иллюзий; только в трении обоих опытов, в борьбе наше "я" ощущается свободным "я".

Созерцание не есть отказ воли, а сложный процесс перемещения точки приложения воли; *созерцание* не может быть целью; оно — только средство *по-иному* взглянуть на мир, чтобы иначе к нему вернуться. Лозунг Ницше: "*Оставайтесь верными земле*", имеет место и в созерцании; у созерцания есть свои пути, своя динамика; недаром Восток и Запад в религиозной практике (то есть практике внутреннего опыта) выработали свои *школы*, то есть схемы построения ряда созерцаний; эти схемы построения созерцаний суть схемы построения стилей; эти схемы чисто практические, где созерцание, стиль, видимый отказ от воли есть средство для возвращения к действию, жизни и утверждению воли, но по-иному; недаром религиозная цель всякой практики созерцания в восточных школах этого созерцания (например, в йоге) есть достижение *всемогущества*; недаром религиозное предание рисует нам лица, прошедшие школу опыта созерцаний, как чудотворцев, способных влиять на самые судьбы истории.

Эстетизм последних десятилетий, влияние Шопенгауэра и Ницше на европейское общество — глубоко характерное явление: в противовес материализации внешних условий жизни, в противовес все растущей механике, стирающей личность, всюду мы видам протестующее присягновение созерцанию; враждебная идеология всецело объясняет рост эстетизма бегством от жизни; но она не права до конца; если бегство от жизни у индивидуумов, неспособных отравиться с жизнью, и выражается в пессимизме (философии созерцания), то отсюда еще не следует заключение о бессилии созерцания, бессилии эстетизма как психологической подпочвы подлинного трагизма; как сторонники эстетической культуры, так и враги ее просматривают один существенный признак всякого созерцания; его волюнтаристический характер; в созерцании меняется

русло воли, но вовсе не совершается отказ от нее; рост созерцания ведет к новому творчеству культурных ценностей (показатель, что воля нашла свое иное русло), к школам созерцания, воспитывающим волю, к трагическому мирозерцанию. Не правы эстеты, отказываясь от жизненной философии: средство (созерцание) превращают они в самоцель: культ красоты приводит их к быстрой гибели; но, не правы и те, кто в философии пессимизма и в эстетизме не видят средств роста личности; культура созерцания есть реакция на механику жизни, могущая привести к гибели и, наоборот, могущая создать поколения, более способные влиять на сложность жизненных отношений, нежели мы; из созерцания рождаются одинаково и быстроногий Ахилл, и презрительный Терсит. Созерцание в наши дни породило и явление декадентства, и вместе с тем оно выбросило на поверхность жизни ряд практических советов, как бороться с декадентством.

Противоречие между волей и созерцанием — показатель приближения *кризиса* нашей культуры. Ныне совершается борьба вырождения с возрождением не в обществе, а в отдельных сознаниях. И эстетическая культура — прообраз трагической маски, из-под которой на одного взглянут очи жизни, на другого — черные очи смерти.

Нам не избежать искуса эстетизмом и пессимизмом; не спокойствие тут, а фермент брожения.

Далеко взбираясь на кручи будущего, Ницше нарисовал перед нами образ трагического героя, равно далекого и от поверхностного оптимизма, и от пессимизма — Заратустру; Заратустра не оптимист: даже высшие люди вызывают в нем протест и разочарование, как вызвал в Ницше разочарование Вагнер, символ высшего человека; казалось бы, в Заратустре все признаки глубочайшего пессимизма и эстетизма; однако более всего пессимизма вызывает в нем символ духа уныния — *Сквернейший Человек* своей песнью "Пустыня растет". Современность не знает героя, подобного Заратустре, соединившего в себе всю силу созерцания (по десяти лет Заратустра предавался созерцанию) с детской радостью, обращенной к людям, пчелам, цветам. Современность не знает подлинно трагического героя; мы все, как бы мы ни глядели на мир, мы только оптимисты, только пессимисты; нет, мы не трагики!

Подлинный трагик не говорил бы, как говорим мы, пессимисты и оптимисты: *"Надо жить, надо умереть; надо сложить руки пред обществом, надо это общество развивать"*.

"Друг, если сердце твое полно солнцем и ты сумеешь умереть с востоком и улыбкой, самый миг твоего исчезновения превращая в цветущий сад жизни, то умри: ничто тебя не может здесь удержать; самая твоя смерть — победа; если же сердце твое сокрушено и нет ничего, способного тебя удержать в жизни, твой отказ от борьбы — жалкая трусость; но ты можешь как угодно смотреть на жизнь, если, чувствуя невозможность жить, ты скажешь "нет" и самой невозможности. Друг, если ты силен, не борись с врагом, но борись с другом, пока хватит твоей мочи: то, что нам близко, должно быть совершенным; безжалостно уничтожать всякие следы несовершенства в любимом и близком благороднее, нежели самая плодотворная борьба с чуждым; только слабость твоя дает тебе право на борьбу с дальним".

Вот завет трагического героя; до такого завета равно далеки самые противоположные моралистические лозунги современности. Перед нами только ступени к трагическому мирозерцанию, перед нами вся гамма сознаний от наивного оптимизма до углубленного пессимизма, воображающего себя трагизмом; вся гамма типов от узкого практика через

эстет — созерцателя, стремящегося быть и творцом жизни, до героя; но самого героя, *рыцаря*, еще нет.

Ницше начертал перед нами образ будущего героя, который был выше его самого. Ибсен выгравировал перед нами целую галерею живых лиц, у которых выражены все стадии разлада между созерцанием и волей; Ницше дал реальный образ выше его стоящего человека; Ибсен строго измерил и взвесил себя и ниже себя находящуюся современность; Ницше без Ибсена напоминает сверкающее великолепие облака, к которому нет доступа; Ибсен без Ницше образует суровые твердые ступени к... вот к этому облаку. Положительного образа не дал Ибсен, но он дал земной путь к мечте, которую реально ощутил Ницше, но к которой пути не дал он, потому что живой путь к будущему через настоящее; к настоящему Ницше относился полемически; да и, кроме того, сущность полемики Ницше в лирических излияниях, а не в галерее живых лиц; никто не знал лучше Ибсена тайников современной души, и ее отлил в ряде образов Генрик Ибсен; но образы эти рисуют лестницу восхождения к тому, что приснилось Ницше сначала в Древней Греции и что он осознал как дальнейшее будущее; Ницше дал реальный образ дальнего будущего, перескакивая через *"путь и стремление"* к будущему; все творчество Ибсена есть описание мистерии этого пути и стремления в живых лицах, среди живой обстановки; полемика против современности у Ибсена не в лирике, но в реально разворачивающихся событиях, где будущее мучается в корчах современности; самой же цели пути нет у Ибсена; там, где обращается Ибсен к будущему, у него не говорящая живо схема *"трех царств"*, *"синтеза"* и т. д. Ницше смотрел только выше себя; Ибсен смотрел ниже себя и вокруг себя. Первый поставил настоящему реальную цель с висящими в воздухе средствами, второй дал реальные средства к висящей в воздухе цели; Ницше и Ибсен оба не до конца реалисты в глубоком значении этого слова, но, они и не иллюзионисты: между тем утопический романтизм, как и утопический реализм механического мирозерцания иллюзионистичны насквозь. Реализм рождается только там, где элемент цели дан в средствах, и обратно: для Ницше реально будущее — *"сверхчеловек — герой"*; но героя не видит он в действительности и обрушивается на нее в своей полемической лирике; там же, где хочет действительность сделать средством восхождения к будущему, он, исходя из будущего, сочиняет средства, а вместе с ними и действительность: получается полуфантастическая действительность с полуфантастическими своими действующими лицами, государством, философией, искусством; взгляд Ницше на реальное государство, церковь, философию фантастичен, как фантастичны в его изложении и Кант, и Вагнер; и, наоборот, удаленные от современности Заратустра, Гераклит, Сократ становятся живыми для нас в интерпретации Ницше.

Вполне реальны герои Ибсена: себя узнаем мы в Боркманах, Сольнесах, Рубеках; но посмотрите, как поступает Ибсен с нашими реальными целями жизни: он превращает их в кошмар, в нелепость; заставляет Боркмана идти бороться с жизнью в буквальном смысле; реальные условия жизни являют нам всякую цель как нелепость; оставаясь на почве действительности, Ибсен превращает жизнь в фантастическую сказку, как превращает ее и Ницше, то убегая в далекую, Грецию, то создавая ее в будущем. Ибсен видит реально жизнь, как бы ставит ей *"плюс"*; но под влиянием этого плюса всякая целесообразность у него превращается в *"минус"*; Ницше, наоборот, в утверждении несуществующего героя видит положительную цель жизни (" $+$ "), но самой

реальной жизни он не видит: государство у него — "*Левиафан*", Кант — идиот и т. д. ("—"); в обоих случаях имеем "*плюс*" на "*минус*" — минус: но, соединяя *пути* Ибсена и Ницше в один путь, получаем: "*плюс*" реальной действительности на "*минус*" химерических целей дают определение средств, данных в действительности для осуществления цели как "*минуса*"; и далее: вида лавину, срывающую в бездну героя, вместо цели жизни Ибсен определяет эту цель знаком "*минус*"; обратно, Ницше реально рисуется сверхчеловек, как жизненная цель (плюс): "*плюс*" на "*минус*" опять-таки минус: соединяя пути, начертанные Ницше и Ибсеном, в один путь, мы определяем *средства* и *цели* одними минусами; так уравниваем мы в один ряд средства и цели: и тут и там — минус; но "*минус*" на "*минус*" дает плюс; странный и страшный вывод: должна погибнуть самая культура, современность с ее представлением о будущем, чтобы это будущее реально осуществилось, а пока реальное представление цели у Ницше есть лишь эмблема, символ какого-то будущего, но *действительно существующего*; наоборот: должна погибнуть самая действительность, явленная нашему взору, чтобы воскресла скрытая от нас подлинная действительность: но она — *есть*; действительность (средства, ведущие к цели) — символ иной действительности: *все преходящее только подобие*; этот девиз гётевского творчества скрыто проведен и в творчестве Ибсена, и в творчестве Ницше. У Гёте этот девиз носит характер созерцания: Ницше и Ибсен всем своим творчеством раскрыли дерзновенное значение этого девиза для творчества жизни: действительность не действительность, как идеал не идеал; нужно переродиться, чтобы "*минус*" стал "*плюсом*", иначе все гибнет.

И нам остается один путь: путь перерождения; творчество жизни, как и самая жизнь, "зависит от нашего преображения; только тогда падет антиномия между созерцанием лживых действительностей (данной и фантастической) и волей к жизни: подложить динамит под самую историю во имя абсолютных ценностей, еще не раскрытых сознанием, вот страшный вывод из лирики Ницше и драмы Ибсена. Взорваться со своим веком для стремления к подлинной действительности — единственное средство не погибнуть.

Так отвечают почти одновременно два величайших гения второй половины XIX столетия; хотя оба и отвлечены еще в указании подлинных путей перехода через ожидающую нас катастрофу, но оба только и видят практический выход для современности. И мы вправе соединять имена Ницше и Ибсена как имена величайших революционеров нашей эпохи.

Противоречие между личностью и обществом. Противоречие между личностью и обществом в наши дни до крайности обострено: в социальной науке самое индивидуальное сознание оказывается в зависимости от классовых противоречий нашей эпохи; быт, психология, свобода воли — все это оказывается продуктом отношений между трудом и капиталом; между социальной философией, этикой и т. д. и индивидуальной образуется непримиримый провал; личность есть продукт социальной среды; эта же среда зависит от орудий производства; обобществление орудий производства является следствием ныне все возрастающей борьбы; таков вывод экономической доктрины; сумма индивидуальностей, породив общину, а впоследствии уже фетишизм товарного производства, оказывается в настоящее время продуктом своего собственного порождения; с другой стороны, отвлеченные категории нашего разума, с неизбежностью лежащие в основе механических понятий, предопределяют самый метод экономического материализма, впоследствии объяв-

ляющего категории нашего разума продуктами самих экономических условий; так сталкивается гносеологический детерминизм с детерминизмом экономическим в непримиримом противоречии.

Да и, кроме того, обосновывая потребности личности чисто механическими условиями ее развития, экономический материализм, поскольку он имеет дело с индивидуальной психологией, может лишь обосновать из неизбежного факта существования данных индивидуальных потребностей этическое право этих потребностей или вообще уничтожить этику (ибо понятие о социальной этике с ее классовым различием равно отрицанию этики); между тем экономический материализм в жизни, общества связывают с своеобразной политической программой, окружая эту программу чисто этическим светом; тут происходит опять-таки смешение; этика вне личности есть абсурд; и поскольку разность личностей определяется чисто материальным содержанием их развития, постольку существует столько же этик, сколько и личностей (ибо каждая личность хотя бы минимально, но все же разнится от близ нее развивающихся); таким образом, этика становится в зависимость от силы, то есть большинства.

Право — большинство: меньшинство заблуждается; тут уже мы соскальзываем в область статистики и психологии.

Истина никогда не является принадлежностью большинства; она рождается в меньшинстве (как, например, научная истина); более того, она рождается в отдельном индивидууме; как, например, истина экономического материализма, эта истина была оформлена Марксом, до Маркса не была истиной, ибо большинство ее не признавало; далее, будь эта истина исповеданием большинства, мы не гарантированы от того, что она останется таковой во все времена. Современная теоретическая философия склонна самое понятие истинности связывать с этическим моментом в познавательном творчестве; истину личного поведения никоим образом нельзя связывать с истинностью принципа, лежащего в основе частной науки: истина экономического материализма, с вытекающим из этого принципа учением о классовой морали, никоим образом не связуема с принципом поведения; между тем в жизни общества мы имеем сплошь да рядом подобное смешение.

Кроме того, косвенно вытекающая из экономического материализма узкодогматическая и неправомерная тенденция признавать право большинства имеет губительные последствия; мое убеждение, поскольку оно выражается в словах, часто не покрывает глубину мотивов, заставляющих меня исповедовать, данное убеждение; высказанное убеждение уже искажает подлинную природу этого убеждения; в согласии же моего убеждения с чужим убеждением кроется уже натяжка; мое убеждение разделяется на основании высказанных мною словесных формул; и обратно; но в том и другом случае формула не адекватна содержанию; это во-первых; во-вторых, *de facto* никогда не бывает двух одинаковых убеждений, покрывающих всецело друг друга. Согласие есть всегда компромисс, равно стесняющий обе согласные стороны; согласие масс построено на крайнем отвлечении от подлинных мотивов индивидуального убеждения; а только эти мотивы придают убеждению глубину и вес; мнение большинства есть равнодействующая множества индивидуальных убеждений, лишенных реальных мотивов; каждое индивидуальное убеждение бесконечно теряет во внутренней силе, поскольку оно сливается с многими иными индивидуальными убеждениями; как бы ни был я мудр, но, поскольку я участвую в выработке графарета (равнодействующей убеждений), я кажусь бесконечно глупее себя самого: равно-

действующая суммы мнений легче весит, чем единицы суммы; на этом законе, вероятно, возникла поговорка: *у семи нянек дитя без глаза*.

Вместо внутренней убедительности вера большинства имеет чисто внешнюю убедительность: статистический подсчет, количество нулей, приставленных к единице, возводит единицу в миллионы; количество же является символом грубой физической силы; мнение большинства прибавляет лишь нули к единице (то есть данному индивидуальному убеждению); между тем мнение меньшинства есть только сумма единиц, но сумма единиц больше суммы чисел, состоящей из единицы с приставленными нулями; сумма чисел десяти миллионов равна единице, между тем как сумма всего десяти единиц уже равна десяти: десять индивидуальных убеждений в десять раз дают для ума больше, нежели одно общее убеждение десятиmillionной толпы; аргументация количеством получает в обществе несравненно большее значение, нежели аргументация глубиной и вескостью мотивов: личность неизменно терпит в обществе.

Ибсен с неподражаемым мастерством вскрывает перед нами конфликт между обществом и личностью, создав своего "Штокмана", "Столпы общества" и "Бранда": тут он стоит на гораздо более верной почве, нежели Ницше.

Дуализм между наукой и религией. По-новому мы подходим теперь к религиозной проблеме: успехи точной науки и главным образом многообразные научные мировоззрения еще так недавно, казалось, покончили со всякой религией; всякая положительная религия, казалось, есть пережиток. Прошло несколько десятилетий, и что же? Успехи идеалистической философии, обосновывающей принципы наук, навсегда лишили точную науку права быть мировоззрением; точная наука возможна, как ряд эмпирических дисциплин; всякая метафизика науки, заключающаяся в расширении того или иного частного понятия отдельной науки до общего принципа системы, с научной же точки зрения оказывается ныне неправомерной; принцип частной науки оказывается ныне лишь принципом, обосновывающим научную истину; научная же истина для нас все более и более носит прикладной характер; так, недавно еще выводы физиологической психологии разрушали коренные представления о нашем "я", оказывающемся лишь связью физиологических процессов; между тем оказалось, что, подходя к объектам психологического исследования с методами естествознания, мы и не можем иметь иного представления о человеческом "я"; детерминизм же основных понятий науки зависит от общих принципов человеческого познания; следовательно, выводы естественнонаучной психологии predeterminedены познавательным принципом; поэтому они лишены какой-либо значимости, как скоро они ложатся в основу мировоззрения. Но может быть, это не так? Может быть, теория знания зависит от ряда психологических предпосылок? Во всяком случае, теория знания не зависит от экспериментальной психологии, понятой как естественнонаучная дисциплина: после работ Зигварта, Когена, Риккерта, а в последнее время и Гуссерля нам понятна независимость теории знания от психологии; Гуссерль доказывает, что психологию смешивают логические законы с актами суждений, в которых опознаются суждения, "законы, как содержания суждений, с самими суждениями"... "Нетрудно понять, — говорит он, — что с этим связано еще второе смещение, а именно смещение закона, как звена причинения, с законом, как правилом причинения" ("Логические исследования", I часть). Следовательно, психологию не понимают различий между идеальным нормирующим законом и реальным (каузальным); то, что всякое познание начинается с опыта, из

этого вовсе не следует, по Гуссерлю, что оно и возникает из опыта; крайний эмпиризм, уничтожая разумное оправдание, уничтожает, по Гуссерлю, возможность себя самого как научно обоснованной теории. Под влиянием исследований Гуссерля даже такой видный защитник психологизма, как Липпе, считавший еще так недавно логику психологической дисциплиной, меняет свою позицию в сторону *нормативизма*.

Ориентирующим центром познания уже не могут быть точные науки; этот центр переместился ныне; следовательно, и все метафизические выводы естественнонаучных дисциплин в лучшем случае являются лишь эмпирическими вспомогательными гипотезами, не могущими лечь в основу какого бы то ни было мирозерцания. Между тем эти-то метафизические выводы наук и разрушали религиозные представления человечества; вернее — разрушали крайне догматические выводы положительных религий; в основе любого религиозного догмата лежит та высказываемая истина, основание которой за пределами разумного толкования; между тем обоснования этой истины часто бывают разумны в догматическом отношении; во всяком религиозном догматизме с течением времени прочно свивает гнездо рационализм; здесь происходит неправомерное расширение теоретического разума, аналогичное расширению основных понятий науки в мировоззрении; отнесением религиозной догматики к воле с признанием несостоятельности религиозного рационализма и вместе с тем признанием несостоятельности научного догматизма как системы мировоззрения теория знания лишает жала обоих борющихся противников — науку и религию; суждение об отношении между наукой и религией переносится в область теории знания; этим перенесением меняется сущность антиномии; мы вовсе не становимся на точку рационального богословия, но мы не разделяем и крайних выводов науки.

С другой стороны, нормативизм стремится освободиться от всякого опытного содержания; познавательные нормы лишь связуют принципы наук; эти же последние оформливают содержания каждой данной науки; каждая данная наука имеет свое методологическое содержание; ограничивая компетенцию метода, теория знаний одинаково противопоставлена всем эмпирическим содержаниям частных наук; содержанием теории знания являются, с одной стороны, методологически оформленные науки (то есть оформленное содержание); с другой стороны, теории знания противопоставлено вообще содержание сознания как имманентное бытие; основным признаком этого содержания есть его непознаваемость; всякое переживание действительности, взятое вне его частной (методологической, условной) формы, в этом смысле за пределами познания, неразложимо, непостижно; оно обладает всеми теми атрибутами, которыми старые мистики наделяли бытие; в этом смысле всякое переживание мистично. Теория знания, отделяя себя от всякого опытного содержания, наделяет живую действительность мистикой, но вместе с тем она лишает мистическое переживание права оформливать себя как переживание трансцендентного мира; мистика с точки зрения современных теоретиков покупает право на свое существование ценой отказа от метафизики; не говоря уже о том, что она не может быть живым свидетельством о существовании трансцендентного мира, реальности, она не может лежать в основе учения о трансцендентном; мистическое учение о трансцендентном отдает мистику во власть метафизики, а с метафизикой теория знания стремится вообще прикончить; мистика становится в учении современных теоретиков лишь хаосом переживаний, затемняющих разум: она сливается с безумием и юродством. В этом

отношении любопытен взгляд на мистику современных теоретиков (см. статью С. И. Гессена "Мистика и метафизика". "Логос", I выпуск). Мистика — не мистицизм; говорить о ее содержании членораздельно невозможно; она адекватна всякому переживанию, иррациональному по существу; иррациональное переживание лежит в начале всякого философского исследования; оно же есть предельное философское понятие; дуализм мира переживаемого бытия и философской, научной или какой-либо иной ценности преодолеваем лишь формально: этот дуализм проявляется еще резче, чем дуализм формы и содержания: *пропасть между ними можно лишь пережить*: неоплатонизм из иррационального единства выводит рационально познаваемый мир: теории *egressus'a* (напр., эманации) вкладывают в иррациональное все то, что затем выводят из него: этот вид мистической метафизики невозможен, как невозможен и тот тип, который превращает переживание в понятие *regressus'a* (Августин, Скот Эригена); невозможно обосновать мистику введением понятия объективно существующей высшей силы, как и теории преодолевающей дуализм формы и содержания рациональным путем; чистая мистика не сливаема и с негативной теологией; так, теория познания отводит мистике область чистого, внерассудочного бытия; вся наша жизнь оказывается бессловесным, безумно-мудрым юродством, не поддающимся уразумению. "Мысль изреченная есть ложь", — давно еще сказал Тютчев, пытаясь оформить свое переживание в слове; но был не прав: членораздельное слово уже нарушило мистику. Этим крайним выводом отрезывается всякое право мировоззрения влиять на представление о мире и природе человека; знание упорядочивает материал опыта; теория знания упорядочивает знания; но смысл этого порядка пропадает; между тем самый порядок нам нужен для жизни, для мирозерцания, но истина, смысл, ценность оказываются отрезанными от жизни; их смысл в несуществовании; существование же есть набор бессмысленных звуков и знаков, встающих в нашем переживании; жизнь — безумие; смысл же и ценность в несуществующей логической истине.

Вот безумный, чудовищный вывод современной философской науки, логически правомерной; логика оправдывает безумие ценой своего права быть логикой *"ни для чего"*: крайний познавательный формализм уживается с крайним жизненным фетишизмом, ибо, поскольку я остаюсь человеком (философия оказывается внечеловеческой дисциплиной), мне остается создать фетиш из случайного переживания; всякая же связь переживаний и особенно смысл этой связи, возникающий даже для сумасшедшего, оказывается неправомерным *transcensus'ом*: даже сумасшедшие оказываются все еще слишком большими рационалистами для последовательного гносеолога; но ведь религия и есть связь переживаний, родившаяся из глубины иррационального опыта: но религия не существует для теории знания, обосновывающей мистику бытия.

С правомерностью теории знания нам не приходится спорить, с выводами же ее, касающимися конкретной жизни, можно не соглашаться; но, тогда следует делать ряд решительных выводов. 1) Смысл жизни, являющийся выводом рформленных переживаний и несоизмеримый с познанием, есть смысл религиозный; но сущность религии не в дознании, а в творчестве; религиозные догматы суть символы творческих переживаний; связь переживаний, выводящая мистику из хаотического круговорота чувств, не имеет отношения к теоретическому разуму; если же мы осознаем ее как разум практический, то нормы этого разума должны мы будем признать зависящими от данных опыта (переживаний), неоформливаемого в методах наук; любой предмет опыта, раз-

ложимый в науке, есть, с другой стороны, предмет и религиозного опыта, неразложимый в науке; двусмысленность такого опыта признается мыслителями вроде Геффдинга и Джемса. 2) Признавая зависимость норм практического разума от данных религиозного опыта и считая религию осмысленной связью мистических переживаний, мы неминуемо должны будем прийти к признанию религиозной метафизики как своего рода символики, опирающейся на переживаемые ценности; гипотетичность такой метафизики, раз осознан откровенно творческий ее смысл, нисколько не вредит жизненности религии. 3) Наоборот, всякий догматический рационализм откидывается; догматика религии, принятая как символика, отличается и от негативной теологии; ибо здесь основные религиозные верования выводятся не из предельных отрицательных понятий, а из связи мистического опыта, положительно переживаемого. Базируя религию в творческом опыте, мы переступаем границы между эстетикой и религией.

Такой вывод к положительной религии мы обязаны сделать: в противном случае мы останемся с дуализмом безумной жизни и нечеловеческой, несуществующей логикой; вместе с тем мы убиваем возможность всякого мировоззрения внерелигиозного (то есть переживаемого опыта). Существует ли связь между теоретическим разумом и стремлением жизни к религиозному мировоззрению: — вопрос другой; к решению этого вопроса, к его радикальной постановке еще только подходит и гносеология, и философия творчества.

Но уже ясно одно: среди всей сложности мы по-новому глядим в лицо религиозной проблеме; в человечестве как будто снова поднимается эта проблема; на этот раз она ставится в окончательной, бесповоротной форме: мы должны или остаться с безумным, бесцельным, немым и бессмысленным человеческим существованием (раз логика и теория знания объявляют себя *внечеловеческими дисциплинами*), быть ангелами или скотами, или должны мы в принципе допустить смысл: но этот смысл может иметь лишь оправдание во взгляде на жизнь как на творческий процесс: только такой трансцензус и возможен. Допуская в принципе религию, мы должны в свете новых мирозерцаний разобрать положительные религии, которые для нас до сих пор были освещены ныне угасшим светом рационалистического или этического догматизма. До сих пор религиозная символика являлась пред нами в метафизической оправе; ныне самую метафизику мы рассматриваем как особый вид символизма. Не символизм должны мы метафизически себе уяснить; самую метафизику приводим мы к символическим образам, рождающимся из связи иррациональных переживаний жизненной мистики.

Можно доказывать реалистическое мирозерцание Ибсена; ряд цитат с достаточной убедительностью подтвердит нам его существование: недаром же явления дегенерации, наследственности с такой мрачной силой переданы в его творчестве; можно обратно доказывать мистицизм Ибсена; самые факторы наследственности предстанут тогда как прообразы мрачно карающей власти рока. Наконец, в ряде драм Ибсен касается религиозной проблемы. И мы часто в круге противоречий: Ибсен — детерминист; Ибсен — мистик; Ибсен — пророк нового религиозного сознания. И мы не понимаем, кто же по существу Ибсен. Но мы не понимаем и всей сложности в постановке вопросов между наукой и религией; новое освещение религиозного сознания, как и новый взгляд на науку еще едва намечен среди умственной аристократии; наши же ходячие мировоззрения все так или иначе связаны с теоретически изжитым догматизмом. Мы только смутно чувствуем, что в этом важ-

ном вопросе дело обстоит не так складно; вообще популярное изложение верхов мистики, как и верхов науки, ведет к невообразимому сумбуру в процессе выработки жизненного мирозерцания. Часто еще и теперь раздаются речи о маниакальном характере самого ибсеновского творчества или стараются его уложить на прокрустово ложе отжившего догматизма, не подозревая, что безумие, дерзновенность, зачастую противоречивость его положений едва ли с полнотой отражают противоречивость, дерзновенность, граничащие с безумием в самих выводах науки и теории знания. Изменился самый смысл терминов "идеальный", "реальный"; "научный". Подходя к Ибсену в методологических шорах отживающих мировоззрений, мы, не пойдем ровно ничего. Между тем Ибсен в основном своем произведении "Император и Галилеянин" ставит ту же тезу в отношении к вопросу о вере и знании, как и современные течения мысли; третье царство провозглашает Ибсен устами одного из действующих лиц драмы (Максима) как грядущую религию; первое царство — царство материальной жизни (мир бытия); второе царство мир Логоса, сына, принципа; но с удалением теории знания за пределы всего живого перед нами два разделенных царства — мир бытия и мир логических принципов; первое безумно, бессмысленно; второе бесплодно, безжизненно; смысл только в соединении; царство целей должно жить; царство средств должно иметь смысл; соединение же разума с переживаемым опытом возможно только как религия жизни; и эту-то религию жизни провозглашает Ибсен как грядущее царство духа. Небо и землю соединяет Ибсен совершенно так же, как соединяет небо и землю Ницше. И основания для такого соединения дают ему существующие сложности отношения между знанием и мировоззрением, религией и наукой.

Противоречие между нравственностью и красотой. Противоречие между нравственностью ж красотой тесно связано с противоречием между волей и созерцанием. Существующие формы бытовой морали не в состоянии указать подлинно этическую цель жизни; сложность жизни превышает возможности отношений между так называемым добром и злом; развивающаяся наука, с другой стороны, меняет естественный взгляд на нравственность. А научные теории этики уже потому не в силах заменить наши естественно сложившиеся принципы этики, что наука несовместима с мировоззрением. Нравственность заменяет она в лучшем случае социальной гигиеной; с другой стороны, формальные принципы этики (хотя бы у Канта) оказываются слишком отвлеченными от всяческого жизненного содержания; наконец, социальные учения, наиболее доступные среднему пониманию широких масс, заменой всеобщей и обязательной этики классовой моралью в сущности и вовсе уничтожают, наше индивидуальное представление о нравственности; личное благородство, возвышающее нас в наших глазах, оказывается ненужным, буржуазным; критерий нравственности утеривается вовсе; но наше индивидуальное содержание ищет чего-то равнозначного нравственности: мы не можем жить без внутренне реальных для нас устоев жизни; и если рушатся перед нами критерии правды и добра, мы поневоле ищем их в красоте, в мистике; и культ красоты поневоле возник и окреп вместо утрачиваемого ныне культа добра; но сфера красоты смутна и неопределенна; ища критерий красоты, мы попадаем в новый цикл противоречий; пожалуй, красота и есть созерцание; и действительно, эстетизм ищет опоры в созерцании; метафизика, эстетика так или иначе связаны с пессимизмом. Созерцание, то есть отказ от воли, как мы уже видели, переходит в свое противоположное; оно переходит в твор-

чество новых жизненных отношений; и поскольку это творчество базируется на личном "я", постольку философия красоты из пессимизма переходит в эгоизм; нравственно то, что я нахожу красивым; но и тут красота сталкивается с нравственностью; *"ты должен"* противопоставлено *"я хочу"*; является мистический опыт, которым различает в "я" личном "я" мировое; это второе "я", открывающееся мне во мне самом, обращается к "я" личному со все тем же *"ты должен"* во имя красоты, и обратно: "я" личное видит во втором "я" нечто индивидуальное; к нему обращается оно, как к *"ты"*. Но как только сумеем мы различить личность от надындивидуального корня личности, мы уже не можем не знать, что всякое другое "я", являющееся нам как *"ты"*, определяется другим "я"; мое "я" второе (надындивидуальное) есть вместе с тем надындивидуальное "я" для всякого "ты", являющегося моему сознанию; раз это осознано, "я" второе становится *"он"*, связующее всякие индивидуальные "я" и *"ты"*; тут мистика созерцания красоты переходит в религию; красота и нравственность сливаются: "я — это *ты"*. Ницше-ский эгоизм, провозгласивший "я", есть не более как тактический прием, по-новому приводящий к старой религиозной морали; Ницше нам, в сущности, говорит: "люби не ближнего (*"ты"*), а себя (*"я"*), но эта любовь нужна для того, чтобы "я" ты открыл другое "я" и превратил свое личное (близкое) "я" в путь и стремление к другому далекому "я"; не зная реально связи между обоими "я", что ты можешь знать о ближнем; только через далекое "я" можешь ты подойти к ближайшему "ты" (ближнему)". Но вывод из этого положения таков же, как и вывод древнейшей мистики Востока: *"Я — это ты"* (*"Таттвам Аси"*). В этот момент не только красота становится нравственностью, но и формальная нравственность является для сознания внутренне наполненной содержанием, то есть она является красотой; здесь Эстетизм становится этизмом; этическим элементом в эстетизме Бодлера был, в сущности, *"Goût de l'infini"*; характерно, что эстетизм Вердена переходит в культ Мадонны, эстетизм Уайльда — в культ христианской красоты; Гюйсманс становится католиком, Вагнер — поэтом и т. д. То же происходит с Ибсеном: провозгласив индивидуализм, Ибсен развертывает перед нами галерею эстетов, указывая вместе с тем трагический вывод эстетизма, наконец, в "Женщине с моря", "Эйольфе" и "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" высший момент человеческого творчества сливает красоту и нравственность в неделимом единстве.

Антиномии, которых мы так кратко коснулись, соединяясь друг с другом, образуют в личности сложный лабиринт жизненных отношений; в каждом данном конкретном случае сложность действительности всякий раз превышает практические ответы, диктуемые выводами из ныне отживших мировоззрений; каждое из этих мировоззрений рисовало нам жизнь упрощенно; являлись ли такими мировоззрениями материализм, позитивизм, пессимизм или идеализм, мистицизм — все равно: конкретно переживаемое осознается хотя бы в переживании и бесконечно сложнее, и противоречивее; действительность являет нам сложное соединение поступков и мировоззрений; наши же правила отношения к жизни, покоясь на пережитой простоте, не могут нас удовлетворять. Ибсен первый из драматургов отразил в своей драме действительную сложность отношений; его революционная деятельность заключается в том, что он срывает с нас методологические очки. До Ибсена мы жили

в атмосфере гипноза; хотя мы и чувствовали жизнь сложнее, нежели о ней говорили нам господствующие мировоззрения, однако мы не смели признаться друг другу и себе в том, какова умалчиваемая нами переживаемая действительность; мы невольно представляли себя и других всецело позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотели признаться, что мы то и другое — одновременно; и в произведениях драматического искусства господствовала крайняя отвлеченность в изображении действительности; перед нами являлись *типы*, и только *типы*; но только редкое художественное произведение возвышается до подлинной *типичности*, где *тип* становится всечеловеческим, вневременным, бессмертным; обычно же тип вырождался в драме в *ходячую* тенденцию; и это имело место как раз в реалистической драме; в драме выражалась схематизированная простота поступков, а вовсе не подлинная сложность мотивов, подготавливающая *коллизию*. *Тип* в реалистической драме до Ибсена выродился в тенденциозный *футляр*; в этот футляр втискивался человек; перед нами был человек в *футляре*, а мы принимали этот *человеческий футляр* за подлинного человека. Почему? Потому что и сами мы были людьми в *футляре*; схематизм, присущий догматическим мировоззрениям недавнего прошлого, суживал наше отношение к жизни, а стоящие на страже *городовые футлярных мировоззрений* гипнотизировали личность; каждое мировоззрение имело свой плакатный символ веры, малейшее отступление от которого преследовалось строго городскими от позитивизма, рационализма, религиозного догматизма и т. д. Мы все — эстеты, либералы, социалисты и анархисты — были одинаково узкоконсервативны к требованиям живой личности. И когда Ибсен первый показал нам воочию подлинного человека со всей его скрываемой, подпольной сложностью, мы забили тревогу; личность оказалась несоизмеримой с самого разнообразного сорта футлярами, куда мы ее старались упрятать; Ибсен разбил *футляр* на человеке — правда, как бы со сцены: это геройство стоило ему многих страданий: он принужден был бежать с родины; но своим геройским поступком он помог разбить футляр на многих из нас; ибсеновская сцена оказалась более жизненной, нежели театральность показной стороны жизни; "*В жизни этого нет*", — сказала европейское общество, увидав ибсеновских героев; "*Формы проявления нашей жизни в обществе безжизненны*", — ответил нам Ибсен; "*Да, это так*", — подхватили немногие. Завязалась тяжба. И победил Ибсен: после Ибсена мы уже не вернемся к драме Сарду, Золя и даже Зудермана. Ибсен разбил *футляр на человеке* только в искусстве; частью благодаря ему этот *футляр* ныне разбит и на нас.

В этом отношении прав один из литературных критиков Ибсена, Лотар, когда он говорит следующие характерные слова: "Все, что прошлое столетие дало в области мысли, все отразилось в художественном творчестве Ибсена. Его анализ отдельной личности является синтезом века. Романтизм и реализм, пессимизм и оптимизм, социализм и индивидуализм — все течения времени сумел Ибсен заставить служить своим целям. И в этом целом труд его был посвящен будущему, которое должно дать людям то, что им принадлежит, — права личности". А вот что говорит по этому поводу Йегер: "Драма вообще не сразу оказалась на уровне общего духовного прогресса в Европе". Датская газета "Социал-Демократ" следующим образом характеризует Ибсена: "Он был, как сам себя обрисовал в одном из своих стихотворений, рудокопом, который своим тяжелым молотом пробивает себе путь вглубь — в самые недра жизни и души человеческой". Ибсен продумывал свои драмы до конца: разбивая на нас броню нашего окаменения своей железной

киркой творчества, Ибсен каждой репликой своих героев усложняет любое положение жизни, данное им в начале драмы; сначала он выдвигает тот или иной тезис в том общем, нам всем знакомом виде, в каком дан этот тезис в катехизисе любого мировоззрения: перед нами — неотесанная глыба, где еще нет жизни; далее начинается ряд перекрестных сцен, сопровождаемых градом реплик, сыплющихся на тезис, как частые удары кирки: первоначальная глыба становится все полногранной, и, наконец, из многих жизненных граней начинает выступать подлинно живой, бесконечно сложный контур, а мы недоумеваем: *"В жизни этого нет"*. Вернее, не в жизни, а в футляре, в который стремятся забить жизнь *городовые от догматизма*. В этом отношении справедливо указывает Бьернсон на целесообразность и глубокую продуманность ибсеновских реплик, так часто поражающих наш догматизм своею парадоксальностью: "Он (Ибсен) — величайший мастер в смысле построения своих пьес. Возьмите "Дикую утку". Там ни одной лишней реплики, каждое слово имеет свою цель. Настоящее чудо искусства". Но что, по мнению Бьернсона, является чудом искусства, то, по мнению наших критиков еще вчера объявлялось бессмыслицей. Вот как характеризует Ведель отношение к Ибсену многих датчан: "Ибсен слишком тяжел. Ибсен слишком холоден и мрачен... Ибсен слишком туманен, — говорят люди, которые неохотно отваживаются забираться в такие глубокие места, где уже не видно дна. Простой здравый смысл подымает на дыбы против Ибсена многих... писателей-реалистов... Ибсен такой сухой, угловатый... Ибсен слишком спокоен, почти безжизнен... Безупречен в смысле техники... Недостаточно артистическая натура"... Таков заряд обвинений против Ибсена; заряд обвинений не умолк и по сию пору. Но что можно сказать против? Ибсен тяжел — да, тяжело разбивает киркой футляр нашей успокоенности этот рудокоп духа; холоден, мрачен — в подземных глубинах нашей земли холодно: да, он холоден; в подземных глубинах нет света дня: да, он мрачен. В его глубине часто не видно дна, что возразить против этого? Прилив его творчества уносит в *"неизмеримость темных волн"*: все это верно. Простой здравый смысл вооружается против Ибсена: но здравого смысла у жизни нет, как нет его и у современности, где утончение научного, философского, общественного и религиозного смысла лишает этот смысл догматической *"здравости"*, т. е. боязни заглянуть глубоко в себя и вокруг себя. Ибсен спокоен и сух: его спокойствие — земляная кора, под которой глухо грохочет вулкан: обычное для него спокойствие первых трех-четырех актов разрывается взрывом последнего акта, который заставляет его героев проделывать безумия, пугающие здравый смысл; лед его сухости, расплавленный безумием, низвергается тогда гремящим бурным потоком на нашу благополучную *"влажность"* жизни. Ибсен безжизнен — но крайние степени жара и холода вызывают анестезию чувств; безжизнен, потому что слишком велик размах его жизненности для наших, едва уловимых движений жизни: у нас часто не оказывается органов восприятия для Ибсена: они — атрофированы. И, безжизненные, мы жизнь ибсеновского творчества воспринимаем безжизненно. Ибсен безупречен как техник — да, опять-таки да: и виноваты мы сами, если техническая бездарность является для нас условием художественного дарования. "Ибсен недостаточно артистическая натура"; если под *артистичностью* разумеем мы неврастеническую раздерганность чувств, свойственную столь многим писателям, или актерскую широту природы, выражающуюся в пьянстве, ношении альмавивы и гимнастике мускулов на сцене для выражения чувств, то Ибсен — натура действительно *"не артистичес-*

кая"; его творчество, как и он сам, безукоризненно; оно, как и он сам, в цилиндре; воистину тупоголовость часто мы называем артистичностью, а темное, низменное нутро чувств (почти чрево) художественной интуицией; такое чрево молчит в творчестве Ибсена.

Сложность переживаний у лиц ибсеновского персонажа превышает сложность ответов той или иной доктрины, исходя из которой мы определяем свое умственное и нравственное отношение к событиям жизни; и потому-то Ибсена нельзя подводить под рамки той или иной доктрины; Ибсен не реалист, если под реализмом разумеать соответствующие доктрины; но Ибсен, однако, и не мистик, если под мистикой мы будем разумеать средневековую метафизику переживаний; Ибсен революционер; но он не социал-демократ, не анархист-коммунист; социалисты достаточно подчеркивали реакционный оттенок в творчестве Ибсена; и, однако, подлинно реакционные элементы общества и по сию пору видят в нем опасного революционера. Ибсен не присоединяется ни к какому догмату; но системой искусно подобранных реплик, а также всей фабулой своей драмы достаточно разбивает ту или иную доктрину; здесь пользуется он той или иной научной теорией; там выводит из любой доктрины вовсе неожиданный тезис, чтобы вновь раздробить, опрокинуть и по-иному выдвинуть его в следующей драме; каждая следующая драма бросает нам ряд вопросов, выбивающих нас невольно из любого догматического катехизиса. Любопытно признание Ибсена, записанное немецким литератором Конрадом, по поводу истолкователей ибсеновского творчества: "Да, да — уж эти мне толкователи. Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей. Они любят все сводить на символы, так как не уважают действительности. А если преподнести им символ, они его опошляют и бранятся..." Эти слова Ибсена о характере своих драм чрезвычайно драгоценны: реалист выведет из них протест Ибсена против символического понимания его драм; символист же прочтет в его словах протест против реализма; истинный символ *"они (истолкователи) опошляют"*; *"преподнести им символ... они бранятся"*. Но Ибсен, по-видимому, не реалист, не символист в обычно понимаемом смысле этого слова; под реальной действительностью он разумеет некую действительность, допускающую мир символов, сросшийся с нею в единстве; под символом, очевидно, вовсе не разумеет он аллегория; говоря об опошлении истолкователями его символизма, он, очевидно, разумеет всевозможные аллегорические способы истолкования его драм, то есть попросту рационализацию образов. Но прямого ответа на то, как понимать его драмы, он не дает: он только ставит вопрос: его задача сбить с догматизма; столкнуть разного рода понимания действительности в непримиримом противоречии; схематическое разрешение того или иного вопроса, касающегося жизни, его не удовлетворяет: здравый смысл разрубает он тысячами парадоксов, и здравый смысл падает: мы стоим перед живой совершенно реальной сложностью; тут Ибсен или нас покидает, или обращается к символу, а мы — недоумеваем: "Как подумаешь о том, — пишет Ибсен к Брандесу в 1882 году, — насколько у нас... еще туго, вяло, тупо критическое понимание, представишь себе низкий уровень нашего общего мирозерцания, — невольно впадаешь в глубокое уныние, и мне даже часто кажется, что лучше всего немедленно прекратить свою литературную деятельность. У нас, в сущности, не нуждаются в поэтических произведениях". Далее: "У нас... не особенно заботятся о свободе, а только все о вольностях — в большем или меньшем количестве, согласно партийной точке зрения. Крайне неприятно задевает меня также эта некультурная плебейская наша манера

полемизировать". В 1882 году еще горько чувствовал Ибсен глухую стену *футлярных людей*, дотошно лезущих на него со своими узенькими мировоззрениями; *футляр, надетый на человека*, в свое время чуть ли не заставил Ибсена бросить литературную деятельность; каким стоном звучат слова, обращенные бедствующим Ибсеном к королю уже после создания "Бранда", одного из величайших своих созданий: "Получаемыми выражениями... одобрения я не могу существовать... Я хлопочу не об обеспеченном положении, но борюсь за дело своей жизни, в которое непоколебимо верю... В руках вашего величества дать мне умолкнуть, склониться под бременем самого горького отречения, — отречения от дела своей жизни. Мне пришлось бы уйти с того поля битвы, на котором я, знаю, призван бороться..." Ибсена угощали кошачьими концертами и всякого рода демонстрациями; его считали упадочником, врагом общества, анархистом, безумцем; еще недавно и у нас раздавались голоса, что ибсеновских героев не существует; помилуйте: Сольнес всходит на башню, чтобы говорить с Богом; Бранд ведет народ на вершины; Боркман надевает пальто и идет бороться с жизнью; все это — чепуха: какие-то ледяные руки, хватающие за сердце, — как непсихологично; так говорили почтенные буржуа и недоучившиеся писаки из критиков; и продолжали высоко держать голову, рассуждая о психологии, в то время как один из наиболее тонких психологов нашего времени, Гаральд Геффдинг, был глубоко захвачен тем самым "Джоном Габриэлем Боркманом", в котором усматривали бессмысленность и безумие самого Ибсена; этот же психолог дает следующий отзыв о глубоком психологическом чутье Ибсена в приветственной речи по поводу юбилея писателя. "Вы, — говорит Геффдинг, обращаясь к Ибсену, — ввели в драматическое искусство перспективу... Характеры и события разворачиваются перед нами с самого их возникновения, сокровенными ходами приводят нас к тому месту, откуда раскрывается широкий горизонт жизни человеческой. Какую сокровищницу психологических наблюдений и житейской мудрости представляют эти диалоги". (Из юбилейной речи.) *Безумие, бред, нереальность, антипсихологичность* — так характеризовало драмы Ибсена вместе с критикой тупоголовое мещанство всего мира и в своем упорстве ссылалось на науку, психологию, историю литературы; *сокровищница психологических наблюдений и житейская мудрость* — так характеризует творчество Ибсена один из виднейших психологов современности; и мы поверим последнему: Ибсен — действительный выразитель современной человеческой психологии, взятой во всей ее сложности; и его оправдывает подлинная наука, не боящаяся догматической указки. Что герои Ибсена подлинны, внутренне реальны со всем их символизмом, со всем загадочным туманом, в который их погружает Ибсен, это мы знаем теперь в себе, это мы знаем и по свидетельству Геффдинга. Был ли он еще и сознательно посвящен во все сложности современной теоретической мысли, переживающей трагедию? На это следует заранее дать ответ: нет, Ибсен сам читал мало, с философией и наукой в ее теоретическом выражении он был мало знаком, хотя его тезисы и оправдываются современной теоретической мыслью. Вот отрывок из письма к Брандесу, рисующий нам Ибсена во всей его философской наивности, со всей его философской пронизательностью; Ибсен пишет: "Ну, а сочинение Джона Стюарта Милля... Не знаю, вправе ли я высказаться по вопросу, по которому не являюсь специалистом. Но как вспомню, что существуют писатели, рассуждающие о философии, не зная Гегеля и вообще немецкой науки, то полагаю, что и не то еще дозволено. И я чистосердечно сознаюсь вам, что совсем не вижу

прогресса или какого-либо будущего в направлении, указываемом Стюартом Миллем. Не понимаю, что вам за охота была брать на себя труд переводить это сочинение, которое по философскому мудрствованию напоминает Цицерона или Сенеку. Я убежден, что вы сами, и притом в срок, вдвое меньший, какой потратили на перевод, могли бы написать книгу в десять раз лучше. И, по-моему, вы оказываете Миллю величайшую несправедливость, сомневаясь в правдивости его утверждения, что все свои идеи он заимствовал от своей жены". Мы невольно улыбаемся, читая этот отзыв Ибсена о сочинении Милля. Уверенность в том, что Брандес может написать сочинение более значительное, нежели Милль, выдает с головой философскую наивность Ибсена; но критическое отношение к направлению Милля показывает необычайную интеллектуальную интуицию; теперь нам уже ясны промахи Милля; но письмо написано в 1873 году, когда английский позитивизм торжествовал в Европе.

Будучи глубоко наивен в вопросах теоретической философии, логики и психологии, Ибсен методом от противного приходил к образному выражению сложнейших антиномий современной теоретической мысли, разбивая и приводя к абсурду ограниченный догматизм. В этом отношении характерно одно воспоминание об Ибсене, рисующее его отношение к спору; Ибсен любил озадачивать своего собеседника парадоксами, заставляя опровергать эти парадоксы и вместе с тем внимательно наблюдая характер опровержений; так Ибсен собирал материал для творчества; он всячески испытывал диалектику и логику спорящего; оттого-то диалоги его так жизненно убедительны, так сложны, так не похожи на ходячую пропись, почерпнутую из теорий, несостоятельность которых очевидна для современных специалистов-философов, как была она внутренне ощутима для всякого живого человеческого инстинкта, не забитого в футляр.

Ибсен не был специалистом-философом; тем не менее художественным инстинктом он предугадал сложность постановки вопросов в теоретической философии, выводы которой, лежащие в основу современных мирозерцаний, имеют, хотя и посредственно, большое влияние на решение жизненных антиномий в том или другом направлении. На этом основании многие указывают, что его драмы скучны; слишком много в них отвлечений; живые действующие лица у него часто эмблемы мирозерцаний; живая жизнь отступает на задний план... Но если принять во внимание, что мирозерцание отныне есть глубочайшая связь, объединяющая творческие акты, а примат творчества над познанием ныне имеет все более и более защитников среди философов, то нам станет понятным, что мирозерцание так решительно вмешивается в жизнь ибсеновских героев; оно не имеет того отвлеченного смысла, который в нем хотят видеть; на всяком мирозерцании лежит печать откровенного волюнтаризма. Указывают на то, что ибсеновский герой вмешивает драму своего мирозерцания в личную жизнь; но и на это легко можно возразить: самые нормы мирозерцания не соединены с практическими ценностями творчески переживаемого бытия; между тем эти нормы предопределены творчеством; самое мирозерцание — в процессе образования; ряд существующих мирозерцаний в этом отношении переживает кризис; самая большая трагедия есть трагедия нашего познания, сознающего свой кризис; и если познавательные формы суть условия самой эмпирической действительности, переживаемой как жизнь, то кризис познания отображается в жизни как самое страшное крушение жизни. Ибсен открывает нам не трагедию в жизни;

трагедия в жизни случайна; она может быть, может и не быть в условиях данной жизни; Ибсен открывает перед нами непрерывную трагедию самой жизни; наша, трагедия предопределена трагизмом познания, обуславливающего жизнь и не приведенного к творчеству; если трагедия познания обрекает нас во власть сурового рока, то ибсеновские герои предопределены роком; отсюда детерминизм ибсеновских драм; Ибсен обычно показывает нам лишь развязку в драме; оно и понятно: то, что подготавливается непрерывно, не может быть представлено в условиях сцены; развязка у Ибсена всегда случайна; но случайность развязки — в видимости; Ибсен нарочно подчеркивает бутафорский характер своей развязки (на героя летит лавина, герой сходит с ума и т. д.), не самая эта данная в трагедии развязка ему нужна; нет у Ибсена внезапных, потрясающих ход драмы событий; события нарастают непрерывно; они нарастают еще в прошлом выводимых героев; и вот отсюда-то важность ибсеновского диалога; диалог ведется так, что мы начинаем проникать в далекое прошлое героев; мы живо переживаем далекую трагедию Джона Боркмана; подлинная трагедия здесь — в крушении карьеры Боркмана; но самое это крушение не на сцене; мы узнаем о нем из диалога; подлинная трагедия Сольнеса не в том, что он сорвался с башни, а в том, что он перестал строить башни и колокольни; когда мы впервые видам на сцене Сольнеса, мы и не подозреваем, что он уже пережил свою трагедию давно; из перекрестного диалога нам это становится ясно; и когда нам станет это ясно вполне, Ибсен неожиданно убивает своего героя: Сольнес падает. То же и в драме "Маленький Эйольф"; трагедия, от которой гибнет Эйольф, начинается еще до рождения самого Эйольфа; трагедия Освальда из "Привидений" вовсе не в том, что он сошел с ума, а в том, что он вообще родился. Ибсеновская драма начинается с конца трагедии: все главные события уже совершились; задача диалога — ретроспективно развернуть перед нами всю жизнь героев, ибо вся их жизнь — трагедия: нет поэтому у Ибсена видимого начала и видимого конца трагедии; но показать жизнь героя, а не только два, три события из жизни, — задача, не воплотимая на сцене; и потому-то Ибсен показывает нам своего героя не со стороны его крупных душевных движений, в нем происходящих, а со стороны внешних черт; действующие лица в гениально построенном диалоге рисуют нам прошлое героя самым детальным образом; сам же герой показан со стороны внешних черт; Ибсен снабжает свои драмы детальными ремарками: в них узнаем мы, как ходят его герои, какие они носят прически, костюмы; мы узнаем все их манеры, все жесты; чаще всего они мало говорят о событиях, жертвой которых они становятся; говорят они немотой, жестами, часто незначущими словами; за них говорят окружающие: тонкое кружево диалога все время окутывает их; и мы часто начинаем их узнавать прежде, нежели они откроют рот; а когда начинают они говорить, то говорят о прошлом; во всех словах, почти незначущих, звучит это прошлое; окружающие их лица в таком случае являются как бы хором; они повествуют нам о прошлом героя, они комментируют их глухонемые жесты; и мало-помалу перед нами встает все то, что было с ними задолго перед тем как они появились пред нами; и тогда мы начинаем видеть, что трагедия их позади их, что они — обреченные; еще один последний удар, незаметный, незначущий, и они — гибнут; и вот приходит случайное, иногда мало имеющее отношения к их жизни, событие: ибсеновские герои тогда гибнут. Это несоответствие их гибели с кажущейся причиной подавало столько поводов к тому, чтобы упрекать Ибсена в бессмыслии и искусственности. Рубек гибнет в тот

момент, когда нашел цель своей жизни, от случайно упавшей лавины; Эйольф тонет случайно; Боркман умирает от разрыва сердца в тот момент, когда, полный веры в себя, он идет бороться с жизнью; Сольнес падает с колокольни тоже случайно, когда он уже взошел на нее и ему оставалось только — спуститься; Бранд, перенесший смерть жены и сына, умирает тоже случайно. Ибсен как будто нарочно кидает нам в лицо этими случайностями, чтобы подчеркнуть, что все равно, от чего бы ни гибли герои, потому что, они погибли — давно, до начала разворачивающихся событий. Извне случайность, изнутри детерминизм — вот обычный прием Ибсена, Ибсен хочет как будто сказать, что не то в жизни драма, что приходит в событиях жизни внезапно; вся жизнь, когда нет гармонии между ней и сознанием целесообразно прожитого прошлого, — сплошной ужас; Ибсен может сказать, что, когда изжита жизнь, приходят случайности, обуславливающие и внешнюю гибель. И Гедда Габлер застреливается оттого, что Левборг выстрелил себе не в грудь, а в живот. Ибсен хочет сказать, что случайности не случайны, что внешние события жизни не могут нас сломить; мы должны царить над случаем; мы должны быть творцами собственной жизни; Ибсен враг всякого детерминизма, если мы глубже измерим его творчество; детерминизм его, так сказать; чисто тактический; он берет современных людей, шаг за шагом вскрывает противоречия их жизни; далее связывает он противоречия эти с трагедией их безвольного сознания; он указывает на то, что детерминизм — следствие нашей раздвоенности; разлад жизни вокруг нас зависит от разлада жизни в нас.

Мы должны создать свою жизнь: вот единственный выход из драмы Ибсена. У нас должно хватить достаточно силы воли, чтобы побороть рок. Ибсен пересматривает современность; он разворачивает перед нами серию лиц: ученый, общественный деятель, художник, проповедник, мелкий служащий; все они проходят перед нами, и все они оказываются под знаком Рока; все они — несостоятельны перед ими же вызванными событиями жизни; нет в них целостности: Ибсен стремится выбрать из жизни наиболее сильных; сильная личность сменяется сильной личностью; и, однако, эти сильные личности гибнут; Ибсен как бы стремится показать нам, что сильных личностей и вовсе нет. Но сам Ибсен верит в личность. И если среди нас нет того, кто с достаточной мужественностью сумел бы побороть собственный рок (безволие), он с надеждой обращается к будущему: провозглашает третье царство, верит в творческое слияние веры с сознанием; Ибсен — *"странник по высотам"*, как его определяет Лотар; высоты человеческой личности сняты Ибсену; под скептицизмом и детерминизмом Ибсена скрывается юношеская вера в новую жизнь; к будущему, как и Ницше, обращен Ибсен. Вот как говорит о нем Лотар: "Он — поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям — людям третьего царства, представителям духовного благородства!.. Ибсен — *"странник по высотам"*, простирающий руки к солнцу".

Тут начинается символизм Ибсена; тут — мещанство всех стран, натолкнувшись на ибсеновские символы (которые всегда суть видения будущего), сперва клеймит его позорной кличкой декадента, а впоследствии, когда с Ибсеном уже стало трудно разделяться при помощи одной ругани, мещанство всех стран в поте лица своего начинает дешифровать Ибсена, разъясняя его при помощи жалких аллегорий и серьезно веря, что эти аллегории — символы.

"Да, да — уж эти мне толкователи! — иронически отзывается Ибсен. — Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей... А если преподнести им символ, они его опошляют и бранятся".

Вглядываясь в содержание драм Ибсена, мы видам в них как бы три смысла, три параллельно выдержанных содержания: перед нами превосходные реалистические картины быта; мы видим живую Норвегию; фабула, действующие лица отчетливо зарисованы; начиная с черт лица действующего героя, его одежды, походки, жеста, языка и кончая бытом и общественными отношениями, мы нигде на всем протяжении драмы не встретим неотчетливости в рисунке; все здесь измерено, взвешено, зарисовано; реализм Ибсена в этом отношении может поспорить с реализмом Золя; перед нами чисто реалистическая драма; это, с одной стороны; с другой стороны, живо зарисованные фигуры среди обыденной обстановки жизни начинают говорить что-то такое, что вовсе не соответствует окружающей их действительности; мастер-реалист после изумительного знания жизни вдруг бросает нас как бы в сумасшедший дом; герой, только что сейчас говоривший с нами понятно, точно начинает заговариваться: он перекидывается от темы к теме; но не следует отчаиваться; вчитываясь в смущающие нас реплики, мы видим, что туманность, неожиданно врывающаяся в чисто реальное действие, так же неожиданно разрешается; действующие лица, еще только что говорившие прямо, понятно, начинают объясняться намеками; многие ищут здесь символизм; но символизм такого рода — кажущийся; он — только уточнение диалога: Ибсен весьма экономен на объяснения; вскользь брошенное замечание, повторенное, быть может, только через несколько явлений, лучше характеризует душу героя, нежели пространное объяснение; вскользь брошенными словечками герои Ибсена быстро и метко характеризуют друг друга; два, три слова — и новая чисто реальная складка в облике; еще два, три слова — и новая складка; действующие лица все более и более обрисовываются; нужна большая память, чтобы свести к единству все эти мелкие черточки; в сумме они дают живой портрет; в действительности изображение человека состоит из столь мелких черточек, что черточки эти скрадываются; на полотне получают только линии; чем тоньше, бисерней рисунок, тем ярче портрет; но линии, складывающиеся в рисунок, у Ибсена состоят из слов; ибсеновский диалог в своем реализме тоньше, нежели мы обыкновенно привыкли видеть на сцене; у него нет ни одного лишнего слова; и если мы жалуемся на длинноты ибсеновских диалогов, значит, мы не понимаем их цели: Ибсен не заставит своих героев разглагольствоваться попросту; и если они говорят о ничего не говорящих пустяках, это значит, что именно в пустяках этих сказываются характернейшие черты их жизни, подготовляющие развязку; нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидеть все, что видит Ибсен в своих героях; в природе часто мы не замечаем вовсе малейших нюансов в изменении цвета неба, облаков; и мы часто бываем удавлены, когда люди, знающие природу, начинают предсказывать нам перемену погоды, взглянув на ясное небо; то же у Ибсена: события подготовляются у него полутонами; он накладывает полутон на полутон, подготовляя то или иное событие, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь в слова его действующих лиц, бываем удавлены будто бы беспричинным душевным движением его героев; всякий раз, когда это с нами случается, мы должны еще и еще раз вернуться к прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вот отчего ибсеновские драмы так проигрывают на сцене; часто актеры не в состоянии уловить всю сумму черт, подготовляющих событие; для этого нужно быть слишком большим психологом; слишком часто драматические писатели из крайних реалистов заставляют своих героев двигаться и говорить утрированно; ибсеновская неестест-

венность слишком часто зависит от неумения проникнуть в тонкости ибсеновского реализма; как и Чехов, он строит диалог на полутонах; в этом отношении он более реалист, чем Золя. Как часто мы проглядываем многое в Ибсене; мне, например, приходилось встречать лиц, которые не раз и не два читали "Строителя Сольнеса"; им казалось, что они все там поняли; и, однако, из разговора приходилось мне убеждаться, что они проглядели одну существенную черту, характеризующую отношение Сольнеса к своей бухгалтерше, Кайе Фосли; они не заметили вовсе, что Сольнес ее гипнотизирует для своих целей; у Сольнеса большая гипнотическая сила; Ибсен рисует Сольнеса как гипнотизера столь тонко и столь реально, что мы вовсе не замечаем в Сольнесе этого характеризующего его свойства, как часто не замечаем мы явлений гипноза, происходящих перед нами в действительности; всякий другой драматург, менее утонченный в реализме, старался бы подчеркнуть элемент гипноза каким-либо более грубым и явным образом; Ибсен пользуется этой способностью Сольнеса для того, чтобы слегка ретушировать его, казалось бы, и без того реальный портрет. Таких примеров, когда мы не видим многих черт в драмах Ибсена, сколько угодно; некоторые точчайшие штрихи, сознательно проведенные Ибсеном и незамеченные нами, вовсе не лишают нас наслаждения; мы только смутно чувствуем глубину фона драмы, скользя сознанием по ее поверхности; когда же неуловленных штрихов накапливается слишком много, мы начинаем подчас и вовсе не понимать диалога: тогда-то мы объясняем непонятые места их символизмом; или в совершенно реалистическом месте драмы начинаем строить ненужную аллегория; линия непрерывного развития событий обрывается; и нам кажется, что Ибсен допускает произвольные скачки там, где он накладывает лишь тени, или прячет мотив в складки этой тени; после второго, третьего чтения расправляются складки; там, где, по-нашему, обрывается реализм, оказывается непрерывность. Первое, против чего надо предостеречь наивных зрителей, это против стремления понимать аллегорически любое неясное место драмы; драмы Ибсена поэтому следует советовать читать, а не глядеть. Некоторые штрихи биографии Ибсена заставляют нас полагать, что он писал свои драмы столько же для читателей, сколько для зрителей; к постановке своих произведений на сцене с течением времени он охладел; Герман Банг приводит следующие характерные слова Ибсена: "Я пишу свои пьесы, как хочу, а затем предоставляю артистам играть их, как могут". Это ли не предел равнодушия к сцене? "По-видимому, он с годами и писал, имея в виду главным образом читателей, а не зрителей, — замечает актер Паульсен, — его последние пьесы прямо как будто иллюстрированы ремарками"; с этим замечанием нельзя не согласиться; кто внимательно прочел ремарки к "Строителю Сольнесу" или к "Джону Габриэлю Боркману", того не удовлетворят актеры: все будет казаться, что пропущено что-то наиболее характерное, наиболее живое в Сольнесе или Боркмане.

Следует по многу раз возвращаться к одной и той же драме, чтобы охватить хотя бы часть из тех широких горизонтов, которые рисует нам Ибсен; опыт одного чтения безрезультатен; одно чтение часто лишь озадачивает; одни осознают свое изумление перед Ибсеном как восторг, другие — как негодование; те и другие еще не понимают Ибсена; впоследствии, возвращаясь к прочитанной драме, бывшие поклонники Ибсена от него отказываются; хулители — становятся поклонниками; между тем большинство остается изумленным; изумление сопровождало творчество Ибсена на протяжении десятков лет; много было раз-

говоров, опирающихся на изумление; *"тут что-то не так, тут что-то есть"*, — слышали мы от одних; *"ерунда"*, — говорили другие. Между тем и те и другие еще не знали Ибсена подлинного; я прочел более пяти раз каждое из крупных произведений норвежского драматурга, как-то: "Сольнеса", "Боркмана", "Бранда", "Эйольфа", "Женщину с моря", "Воителей в Гельголанде", "Когда мертвые, пробуждаемся"; опыт пятого чтения приносил новые черты, которые ускользали от четвертого чтения; так ли у нас читают Ибсена? И оттого-то у нас Ибсена не знают вовсе.

Все эти слова касаются лишь поверхности ибсеновских драм; я говорю тут еще пока об Ибсене-реалисте; и вот когда, наконец, сумеем мы найти чисто реальные черты в том, что вчера нам еще казалось туманным, мы наталкиваемся на некоторые образы и выражения, несводимые к реализму. Если слова старика в "Дикой утке" "лес мстит за себя" еще объяснимы аллегорически, то поступок Рубека, убегающего с Иреной к вершинам, чтобы преобразиться, грубо ломает тончайшую ткань реализма, которой обвил своих героев Ибсен в других сценах этой изумительной драмы; здесь аллегория властвует уже над поступками людей; из риторической формы выражения аллегория становится реальностью, определяющей поступок: слово тут у Ибсена становится плотью; в самом деле: я могу в жизни выражаться иносказательно; живая речь пестрит узаконенными в языке символами-метафорами; более того: я могу всегда создать метафору, не встречающуюся в обиходе речи; и когда ибсеновские герои создают свои индивидуальные метафоры, у нас нет еще оснований уличать Ибсена в измене реализму; но когда те же герои начинают продолжать свои метафоры в жестах или поступках, например когда, сравнив подъем и пробуждение личности с подъемом на горные вершины, они и реально вдут на вершины, чтоб пробудиться, мы смело можем сказать: *"В жизни этого не бывает"*. Тут панегиристы Ибсена от реализма обыкновенно становятся в тупик; им нет лазейки: они должны объявить Ибсена сумасшедшим или стараться объяснить поступки ибсеновских героев их ненормальностью; так и поступали еще вчера с Ибсеном все критики-реалисты: они объявили Ибсена декадентом — сперва; потом они старались оправдать Ибсена, стремясь определить его писательскую деятельность, как сводящуюся на изображение психопатов; но слишком ясно, что такое объяснение — увертка; слишком ясно, что Бранд, Сольнес, Рубек, Боркман для Ибсена не психопаты вовсе; да и кроме того: странно было бы от Ибсена ждать изображения одних только душевнобольных; Ибсен, этот тончайший реалист, изображал окружающую действительность; а если в окружающей действительности его внимание останавливали лишь чудачки, подобные Рубеку, это значит, что в окружающей действительности он усматривал штрихи, роднящие ее с сумасшедшим домом; но тогда и мы, судящие Ибсена, и вся ибсеновская критика есть критика сумасшедшего дома; но и тогда подлинная наша действительность для него не действительность вовсе.

Так приблизительно и смотрел Ибсен, указывая на кризис сознания, кризис моральных, социальных и эстетических воззрений нашего времени; недаром один критик охарактеризовал Ибсена как пророка с протянутыми руками к лучшему будущему; он звал к нам это будущее; он звал нас переступить за черту современности; но это было только потому, что хаос понятий, в котором мы живем, не в переносном, а в буквальном смысле есть тюрьма или сумасшедший дом; футляр, который разбивал на нас Ибсен, это те цепи, которые приковывают нас к нашей тюрьме.

Рассматривая галерею действующих лиц Ибсена, так сказать, в первом плане мы замечаем, таким образом, у него непримиримый дуализм между чисто реалистическим изображением событий и какими-то с реалистической точки зрения недопустимыми символическими отступлениями; если мы догматики-реалисты, мы должны признать ряд падений ибсеновского творчества как раз в местах наибольшего подъема; и это тем нагляднее, что в местах наименьшего подъема реалистическая ткань драмы совершенна; если мы догматики-символисты, мы должны признать, что во всем творчестве Ибсена есть всего несколько мест, заслуживающих внимания; все же пространство его драм занято мало для нас интересным изображением быта; провозглашая смерть быту, мы должны провозгласить смерть ибсеновской драме, выделив из разных драм несколько ценных страничек; вот почему и по сию пору ограниченные догматики как символизма, так и реализма, в сущности, проходят мимо Ибсена, отдавая ему дань официального почтения; для первых занимательнее малокровный Морис Метерлинк; первые уже давно *преодолели* Ибсена в сторону Блока; вторые *преодолели* Ибсена в сторону Ведыкинда, или в сторону раззолоченной буржуазной грязи, которую так щедро им расточает ныне шикарный реалист импрессионистического оттенка, Генрих Манн: описание сверкающего оперения "Дианы-Минервы-Венеры" для них интереснее серо-туманных красок "Женщины с моря".

Но вглядываясь пристальнее в реализм ибсеновских драм, мы вскрываем в них мощную идеологическую струю; детерминизм этих драм предопределен идеологией самого Ибсена; центр этой идеологии — кризис сознания; но сама идеология Ибсена разворачивается перед нами не прямо, а доведением до абсурда мирозерцания, господствовавших еще так недавно среди нас; нас начинает поражать власть идей в драмах Ибсена; герои его одержимы тем или иным мирозерцанием; они стремятся практически воплотить мирозерцание в жизнь; они стремятся самую свою жизнь вывести из мирозерцания; они превращаются в ходячие образы и подобию исповедуемых доктрин; на этой почве часто подготавливается конфликт мирозерцания с жизнью; они падают жертвами этого конфликта; в "Столпах общества" и "Докторе Штокмане" доводится до абсурда правда для многих, в "Гедде Габлер" — правда для одной; коллективизм, как и индивидуализм, как отвлеченные принципы, воплощенные в жизнь, — суть ложь; но и компромисс между одним и многими, по Ибсену, невозможен. В "Бранде" изображена трагедия отвлеченной морали любви; казалось бы, вывод: мораль — есть любовь; но какая? Любовь ко всем? Но она — невозможна; бескорыстная любовь к *"вещам"*? Но трагедия Боркмана построена на этой любви; любовь к ближним? Но ближние — большинство: ближние клеймятся в "Докторе Штокмане". Любовь чувственная? Но трагедия "Эйольф" построена на этом; любовь к созданию для себя? Но в этом трагедия "Гедды Габлер"; для других? Но в этом трагедия "Сольнеса", создавшего *"дома для людей"*. *Куда ни кинь, везде клин*; воистину, драма Ибсена есть драма существующих мирозерцаний. Мирозерцание — реальной жизни; вся жизнь есть следствие мирозерцания; тут, под эмпирическим детерминизмом, вскрывается у Ибсена гносеологический идеализм. Кризис нашего мирозерцания только в творчестве Ибсена отобразился; только Ибсен среди всех современных драматургов сознал до конца степень реальности этого кризиса, его могучую власть на реальную жизнь людей; с этой точки зрения вся реалистическая картина жизни, выгравированная творчеством Ибсена, есть эмблема: 1) антиномии нашего познания, 2) антиномии между познанием и бытием; вот

почему везде смысл драмы двойится; любая реалистическая сцена, изображающая битву жизни, есть вместе с тем наглядная эмблема великой битвы между раздвоением нашего сознания, а также противоречие раздвоения между сознанием и бытием; *противоречие между бытием и творчеством*: пример — Сольнес: строя дома для людей, он желает строить дома для Бога; и от этого гибнет; *противоречие между "я" — и "ты"*: пример — Гедда Габлер: утверждая до крайности свое "я", Гедда ради "я" губит "ты" (Левборга), которого, однако же, любит; как скоро для "я" исчезает "ты" (Левборг застреливается), гибнет Гедда; вывод — "я" и "ты" должны соединиться в чем-то, что ни "я" ни "ты"; *противоречие между желанием и долгом*: пример — Эллида Вангель (ее драма между долгом по отношению к мужу и желанием уйти с незнакомцем); *противоречие между милосердием и нравственным законом*: пример — Бранд. И т. д.

Все драмы Ибсена построены на противоречиях; противоречия эти предопределены раздвоением между сознанием и жизнью; бессознательная жизнь есть состояние животное; проведение сознания до его возможных границ есть подчинение самой жизни сознанию; трагический вывод: мертвая жизнь: между мертвой жизнью и жизнью животной особенно ярко в "Когда мы, мертвые, пробуждаемся". Рубек — сознатель: но он — мертв; окружающие его живы, но бессознательны; когда он изваивает их, они выглядят зверями; Рубек сознает, что и жизнь, и сознание в творчестве; творчества жизни не хватает Рубеку; он только сознанием доходит до творчества: преобразить свою жизнь он не может; и он — гибнет.

Тут нащупываем мы сокровенный нерв самого ибсеновского творчества; нам открывается как бы третий этаж его художественной постройки; трагедия героев Ибсена в том, что они то бессознательно стремятся к творчеству жизни, как Боркман, инстинктивно стремясь выбросить из земли земляные богатства и ими преобразить жизнь; земля погубила Боркмана; то герои эти хотят из сознания сотворить для себя живую жизнь; и, совершенные мертвецы, они гибнут, как только поднимаются к стихии живого сознания — воздуху вершин: совершеннейший мертвец Рубек гибнет, поднимаясь к высотам своего оледенелого сознания, когда сознание это указывает на себя как на продукт творчества; сознание долга без живо ощущаемой любви губит и Бранда; сотрясением воздуха срывается лавина; обоих погубила *воздушная стихия*; так же губит стихия сладострастия, вода, маленького *Эйольфа*. *Огонь деятельности* без знания *земли* и без мудрости *воздуха* превращает Штокмана во вредного чудака; ибсеновские герои не знают соединения стихий в гармоническом единстве; они гибнут и от воздуха вершин, и от земли, и от воды, и от огня. В Бранде есть *огонь* и *воздух*, но нет *земли* и *воды*; В Боркмানে есть и земля, и огонь; нет воды и воздуха; в Сольнесе есть и земля, и вода, и огонь; воздуха нет. Стремление к творчеству новой жизни ведет к гибели у Ибсена, потому что для творчества жизни нужно стать одновременно и выше жизни, и выше сознания, соединить сознание с жизнью, претворить слово в плоть; сочетать "я" и "ты" в "он"; стремление и долг — в свободе. Эти выводы ярко и сжато намечены у Ибсена в "Императоре и Галилеянце".

Таково трехъярусное построение ибсеновских драм; в первом ярусе нас встречает изумительное изображение чисто реальной стороны жизни; это — драмы бытия: бытовые драмы; в этом плане понимания их господствует детерминизм: бессловесная жизнь, непрекословная плоть: человечество изображено как немая покорная тварь, убиваемая роком;

все эти бытовые лики, мелькающие перед нами, имеют "звериные морды"; здесь Ибсен является Рубеком, изваявающим чисто животные образы: отсюда любовь Ибсена к чисто индивидуальным психофизиологическим чертам и жестам своих героев; то, о чем непрекословно молчат герои, касаясь важных событий вскользь, как бы обиняком, или то, о чем они безумно ревут, проваливаясь в бездну, есть трагедия между познанием и жизнью, предопределившая их гибель, трагедия, о которой они и не подозревают; "непрекословная" или "мычащая" тварь есть отражение лица бесплодных ангельских идей, ведущих над жизнью (в сознании) свой страшный поединок; тут открывается ибсеновский мир бесплодных слов; этот мир сознания, о котором его герои молчат, невидимо проникает стены их домов; неведомая им самим трагедия требует своих жертв; трагедия сознания оказывается реальнее самой жизни; когда этот невидимый мир идей вторгается в обыденную жизнь героев, герои начинают говорить эмблемами, потому что и сами они — ходячие эмблемы: оба смысла, реалистический и эмблематический, совмещаются параллельно в драме Ибсена; с одной стороны, герои Ибсена — звери, с плотью, но без слова; с другой стороны, они — ангелы: слова без плоти; ни там, ни здесь нет еще человека: есть что-то дочеловеческое, олицетворенное в безумном лепете Освальда: "*Солнце, солнце*"; с другой стороны — сверхчеловеческое в бесплодном крике Бранда: "*Все или ничего*" (но так как "*не все*", то одно "*ничто*"): две лжи, два ужаса, два мира, два царства: царство отречения от личности во имя рода, и царство отречения от рода во имя личности: царство отца, и царство сына; одно — бессловесная бессознательная земля, уничтожаемая роком; другое — сознательное бесплодное слово, гибнущее от прикосновения к жизни; гибель и тут, и там; единственный выход из гибели — восхождение к той степени совершенства, где параллельные царства соприкасаются (третье царство, царство Духа, соединяющее небо и землю, ангела и животного в *Человеке*); "мы еще не люди — мы рожденные звери, нерожденные души: но мы не умрем, в землю нашей плоти сойдет к нам душа, и мы будем, будем, будем людьми: мы преобразимся, воскреснем" — вот немой вопль Ибсена, и тут сходится он с Ницше, как сходится он с Писанием.

Нас — нет, но мы — будем.

Так реализм и идеализм Ибсена соединяются в третьем ярусе его творчества — в символизме. Аллегории слов и реальность действия соединяются у Ибсена в аллегорический жест; там, где у Ибсена уже нет слова, чтобы выразить осязаемое им будущее, где у него нет поступка, чтобы выразить нужное действие, там сводит Ибсен аллегория на землю, облекает слово в жест, жест — в слово. Мы знаем, что такое облечение формально: "*минус*" познания на "*минус*" бытия дает "*плюс*" ибсеновского символа; "*плюс*" Ибсена в символизме; "*минус*" его в наивном реализме и идеализме. Апокалипсис дает вдохновенные видения будущего: здесь нет искусства; здесь или безумие, или пророчество; на вершинах своего творчества Ницше рисует пророческие образы грядущего Человека: творчество Ибсена подводит драму к той точке, за которой драма перестает уже быть искусством; но реального пророчества нет у Ибсена; однако совершенно реален кризис современных мирозерцаний, им предчувствуемый; но этим реальным образам и эмблематически выраженным идеям, как по некоей ведущей к небу лестнице, от противного, подходим мы к тому, от чего отправляется Ницше — в символах индивидуальных, апостол Иоанн — в символах надывидуальных.

Три этапа надлежит пройти современному индивидуализму: от Бодлера — к Ибсену, от Ибсена — к Ницше, от Ницше — к Апокалипсису.

Путь от Бодлера к Ибсену есть путь от символизма как литературной школы к символизму как миросозерцанию; путь от Ибсена к Ницше есть путь от символизма как миросозерцания к символизму как мироощущению; это мироощущение ведет к реальной символике; наконец, путь от Ницше до евангелиста Иоанна есть путь от индивидуальной символики к символике коллективной, то есть к окончательной преображающей религии, *символика* становится *воплощением*, символизм — *теургией*,

Ницше без Ибсена — голова без туловища, Ибсен без Ницше — туловище без головы: оба вместе — хотя и живой, но еще безглазый организм, долженствующий стать зрячим; прикосновение к религии, и —

Открылись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы...

А пока: Ницше — живо говорящий, но бесплотный пророк; Ибсен же — пророк глухонемой, плотяной. Ибсен — глыба земли, сковывающая подземный бурный поток; Ницше — огненная молния, праздно бороздящая небосклон. Ибсен — гном; Ницше — яркая, воздушная саламандра; оба — стихийные духи; приобщаясь к творчеству Ибсена, мы получаем силу; но сила еще без движения; холодно она окаменеет в нас: нам кажется, будто сердца касается ледяная рука: но это — оледенение нашего сердца; приобщаясь к творчеству Ницше, бессильно начинаем мы носиться в воздушных пространствах; Ницше зовет нас оставаться верными земле, а сам продолжает носиться в воздухе; Ибсен тянется в горы, но не может подняться: один зовет другого; одному нельзя жить без другого; оба ведут к безумию, разрывая души наши пополам. Кто-то Третий должен соединить. Кто же Третий?