

СИМВОЛИЗМ

И ТВОРЧЕСТВО



ЛУГ ЗЕЛЕНЬЙ

Книга статей

ЛУГ ЗЕЛЕНЬЙ

Вспомни, вспомни луг зеленый —
Радость несен, радость пляск.

В. Брюсов

I

Общественный строй, определенно складываясь, должен отчетливо наметить основные принципы; эти принципы должны лежать в его основе.

Основные принципы общественности должны иметь свои отвлеченные основоположения. Эти основоположения должны соединять вопросы социальной техники с общими вопросами, волнующими человеческий дух.

В социологии мы часто встречаемся с понятиями о *силах*, регулирующих общественную жизнь, и направляющих *целях*. Для нас важно отчетливо уяснить себе понятие о *силе* и *цели*. Но понятие о *силе* наиболее разработано в механическом мировоззрении. *Целесообразность* — принцип, по существу упраздняющий детерминизм. Следует поэтому определенно очертить область механического и органического (целесообразного) развития общества.

При методологической раздельности непрерывности (детерминизма) и целесообразности (прерывности) вопрос о силах, механизмирующих общественный строй, не может сочетаться с вопросом о целях, организующих человечество, ни в каком согласованном единстве. Поэтому возможны только два взаимнопротивоположные руководящие начала общественности.

Общество может рассматриваться как мировая машина, проглатывающая всякую личность, не давая ей взамен ничего, что могло бы быть равноценным личности. При такой постановке вопроса рушится основная теория общественного развития — теория прогресса; между тем учение о механических силах общественного развития явилось как бы одним из выводов теории прогресса.

Принимая целесообразность как руководящий принцип социальной жизни, я обязан возвыситься над своими личными целями во имя целей общественных. Но общественные цели не исчерпываются пониманием общества как некоторой самоцели. Такое понимание вновь повергло бы нас в центр механических теорий, в корне отрицающих идею прогресса. Организация целесообразности предъявляет самому обществу осуществление некоторых целей; эти цели не могут корениться в отдельных индивидуумах. Они не могут корениться и в сумме индивидуумов. Область их, стало быть, — область трансцендентного идеала.

Отсюда символизация общественных целей. Отсюда понимание общества как индивидуального организма — *"Жены, облеченной в Солнце"*. Религиозный принцип венчает принцип социальный.

Итак:

Или общество — машина, поедающая человечество, — паровоз, безумно ревуший и затопленный человеческими телами.

Или общество — живое, цельное, нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное "Существо, спящая Красавица, которую некогда разбудят от сна.

II

Лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, — саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа. Спит, спит Эвридика, повитая адом смерти, — тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее. Сонно она лепечет:

Ты ведешь — мне быть покорной.
Я должна идти — должна.
Но на взорах облак черный,
Черной смерти пелена.

В. Брюсов

Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую, доселе глубоким сном.

Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти, — путь целесообразного развития всех индивидуальностей взаимным проникновением и слиянием в интимную, а следовательно, религиозную жизнь или путь автоматизма. В первом случае общество претворяется в общину. Во втором случае общество поедает человечество.

Еще недавно Россия спала. Путь жизни, как и путь смерти, — были одинаково далеки от нее. Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун, чтобы пытаться и мучить ее в чуждом замке. Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемуся с иноплеменным нашествием, чтоб сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга, или колдуну из страны иноземной, облеченному в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей.

В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь бессмертно выразил томление спящей родины — Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью и первобытной грубостью.

У Красавицы в сердце бьется несказанное. Но отдать душу свою несказанному — значит взорвать общественный механизм и идти по религиозному пути дляковки новых форм жизни.

Вот почему, среди бесплодных споров и видимой оторванности от жизни, сама жизнь — жизнь зеленого луга — одинаково бьется в сердцах и простых, и мудреных людей русских.

III

Вот село. Сельский учитель спорит яро, долго, отягощая речь иностранными словами, вычитанными из дрянной книжонки. Зевает ослабевший помещик. Зевает волостной писарь и крестит рот.

А вот вышли из душевой избы на зеленый луг. Учитель взял гитару, тряхнул длинными волосами, и здоровая русская песня грянула таким раздольем, трепетом сердечным: "Каа-к в степии глуу-хоой уу-мии-раал ямщи-ик"...

И дышит луг зеленый. И тонкие злаки, волнуясь, танцуют с цветами. И над лугом встает луна. И аромат белых фиалок просится в сердце. И вспоминается тысячелетняя жизнь зеленого луга. И забытая, мировая

правда — всколыхнулась, встала, в упор уставилась с горизонта, как эта большая золотая луна.

Вспоминается время, когда под луной на зеленом лугу взвивались обнаженные юноши, целомудренно кружились, завиваясь в пляске. Бархатно-красные, испещренные пятнами леопарды, ласково мяуча, скакали вокруг юношей. И носилось над лугом бледное золото распущенных кос; то в ласковой грусти взлетали юные девушки над тонкими травами. Их серебряные хитоны, точно струи прохлады, вечно слетали, пенясь складками.

Это на зеленом лугу посвященные в жизнь несказанную вели таинственный разговор душ.

IV

В тяжелые для России январские дни мне пришлось переживать в Петербурге весь ужас событий. Что-то доселе спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами.

Как-то странно было идти на зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей.

Но я пошел.

И она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она — о несказанном. В ее улыбке была заря. В движениях тела — аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой.

Помню счастливое лицо, юное, хотя в музыке и раздавались вопли отчаянья. Но она в муках разорвала свою душу, отдала распятию свое чистое тело пред взорами тысячной толпы. И вот неслась к высям бессмертным. Сквозь огонь улетала в прохладу, но лицо ее, осененное Духом, мерцало холодным огнем — новое, тихое, бессмертное лицо ее.

Да, светилась она, светилась именем, обретенным навеки, являя под маской античной Греции образ нашей будущей жизни — жизни счастливого человечества, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах.

А улицы Петербурга еще хранили следы недавних волнений.

V

Есть несказанные лица. Есть улыбки невозвратные. Есть бархатный смех заликовавших о лазури уст. Есть слова, веющие ветром, — сквозные, как золотое, облачное кружево на пылающем горизонте.

Есть слова тишины, в которых слышатся громы неимоверного приближения души к душе — громы вселенских полетов и молнии херувимской любви.

Когда тишина говорит на зеленом лугу и глаза передают глазам несказанное, когда люди, невольно брошенные в вечную глубину, к которой еще нельзя прикоснуться ни формой, ни словами, как понятен тиховейный зеленый луг, таящий воспоминания!..

Помнит он песни и пляски священного экстаза, в котором глубокие души сливались с зарей и друг с другом.

Зеленый луг хранит свою тайну. Вот почему так невыразимо щемит сердце на зеленом лугу, когда ветер, блеском озаренный, уносит сердца, — и кружит, и кружит их в тихой пляске неизреченного. Еще ближе становятся охрипшие звуки гармоники и нестройная жалоба подгородных мещан, вышедших на зеленый луг вспомнить о несказанной старине в час несказанный: "Уу-ноо-сии тыы маа-ее гооо-ре быы-ии-ии-страа рее-чуу-шкаа с саа-боой"...

VI

Есть отношения, вполне выразимые — глубокие душевные волнения, запечатленные формой. Следует помнить, что переживание первее формы, его облекающей. Форма является как результат необходимой потребности запечатлеть переживание.

Религия есть связь переживаний. Переживания бывают одиночные и коллективные. Религия есть связь одиночных и коллективных переживаний.

Наличность одиночных переживаний необходима для образования переживаний коллективных. Форма коллективных переживаний объединяет переживающих в органически цельную замкнутую религиозную группу. Такая группа есть религиозная община, противопоставленная обществу. По граниям соприкосновения между общиной и обществом возникает ряд необходимых конфликтов. Община может казаться началом, разлагающим общество. Общество являет, наоборот, общине свой лик звериный.

В религии впервые намечаются пути к запечатлению переживаний, еще не запечатленных формой. Религия поэтому всегда о будущем.

Теория Дарвина построена на сохранении рода путем полового подбора, т. е. путем отысканных и установленных форм общения и связи индивидуумов. Благодаря такому роду общения, человечество, сохраняясь, достигает своего относительного бессмертия даже при наличии существующих пространственно-временных форм.

Религия есть своего рода подбор переживаний, к которым еще не найдены формы. Жизнь общины основана на подборе и расположении переживаний отдельных членов, как скоро в переживаниях своих они соединяются друг с другом. Понятно, что только в общине куются новые формы жизни.

Подбор переживаний первее подбора форм (социального, полового и т. д.). Подбор форм не может осуществиться ранее подбора переживаний.

Вот почему религия, устанавливая общение между людьми в переживаниях, которым еще не найдены формы, *всегда реальна* еще неоформленной реальностью. Религия, как и Дарвинова теория, — явление *подбора*.

Религия всегда предвкушает новые формы жизни: "И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет" (Откровение).

Если религия не волнует нас, как стыдливая заря, а ухаает мраком, как черные провалы вместо лиц, глядящие на нас из-под жестяных оправ на старинных иконах, она забывает свои источники; религия — дерево не умерщвляющее, но оживляющее. "И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл... Древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды... и листья дерева *для исправления народов*" (Откровение).

Я утверждаюсь для окружающих меня людей не в переживаниях, меня преобразующих, а в формах, меня образовавших. Формы — это переживания, некогда воплощенные, а теперь потухающие, ибо они вогнаны в инстинкт.

Совокупность форм, меня определяющих, очерчивает мой пространственно-временной образ. Но в душе моей живет неоформленное, неизреченное, мое взволнованное счастье. В душе я — обладатель "нового имени, которого никто не знает, кроме того, кто получает" (Откровение), Это новое имя начертано согласно Откровению Иоанна на *белом камне души*.

Я для других — нераскрытая загадка. Если окружающим меня людям смутно мерещится невоплощенная глубина жизни, они с невольным трепетом взглянут на меня, то с надеждой, то с опасением. Им будет казаться, что я нечто утаиваю от них.

Те немногие, которые опередили пережитые и оковавшие нас формы жизни, — те узнают во мне своего тайного друга. Они поймут, что мы обречены на совместное отыскание новых форм, потому что невыразимая тишина нас соединила: там, в бирюзовой, как небо, тишине, встречаются наши души; и когда из этих бирюзовых пространств мы глядим друг на друга бирюзовыми пространствами глаз, невольный вихрь кружит души наши. И бирюзовое небо над нами становится нашей общей единой Душой — душой Мира. Крик ласточек, безумно жгучий, разрывает пространство и ранит сердце неслыханной близостью. Над нами поет голубая птица Вечности, и в сердцах наших просыпается голубая, неслыханная любовь — любовь, в *белизне засквозившая бездной*.

И мы видим *одно*, слышим *одно* в формах неоформленное. Установленные формы становятся средством намекнуть о том, что еще должно оформиться. Тут начинается особого рода символизм, свойственный нашей эпохе. В ней намечаются методы образования новых форм жизни.

Так совершается подбор переживаний. Так намечается остов будущей общины. Так преображается мертвенная жизнь общества в жизнь, как вином озаренную жертвенной кровью любовного причастия.

Я начинаю сознавать, что когда-нибудь буду — *раскроюсь для близких в новом для меня имени*.

Белый камень, мне данный, прорастет благоухающими лилиями и розами. Я стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу.

VII

Есть тайная связь всех тех, кто перешагнул за грань оформленного. Они знают друг друга. Пусть не знает каждый о себе, другой, взглянув на него несказанным, взволнует, откроет, укажет.

Бирюзовая сеть неба опутает сердца посвященных — бирюзовые нити навеки скрепят. Души становятся, что зори.

Душа одного — вся розовая зорька, задумчиво смеющаяся нетленной радостью. Душа другого — бархатно-пьяный закатный пурпур. А вот душа — прекрасная шкура рыси, тревогой глянувшая с горизонта.

Когда я один, родственные души не покидают меня. Мы всегда совершаем полет наш — *возвращение наше* — на голубую, старинную родину, свои объятия распростершую над нами. Ты близка нам, родина, голубая, как небо, — голубая, как наши затосковавшие о небе души. Голубое пространство наших душ и голубое небо, нам смеющееся, — одна реальность, один символ, высветляемый зорями наших восхождений и приближений. Вижу, вижу тебя, розовая зорька — знаю, откуда ты! И душа моя, черная ласточка, канувшая в небо, с визгом несется тебе навстречу.

Я знаю, мы вместе. Мы идем к одному. Мы — вечные, вольные. Души наши закружились в вольной пляске великого Ветра. Это — Ветер Освобождения.

Он качает цветы на зеленом лугу, и цветы посылают цветам свое ласковое благоволение.

VIII

Россия — большой луг, зеленый. На лугу раскинулись города, селенья, фабрики.

Искони был вольный простор. Серебрилась ковыль. Одиноким казак заливался песнью, несясь вдоль пространств, над Днепром — несясь к молодой жене Катерине.

Пани Катерина, ясное солнышко, ты в терему,

Открыла веселые окна.
День смеялся и гас: ты следила одна
Облаков розоватых волокна.

"Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои".

Но пришел из стран заморских пан, назвавшийся отцом твоим, Катерина, — казак в красном жупане; пришел и потянул из фляжки черную воду, и вот стали говорить в народе, будто колдун опять показался в этих местах. И все предались болезненным снам. И сама ты заснула в горнице, пани Катерина, и вот чудится тебе, будто пани Катерина пляшет на зеленом лугу, озаренная красным светом месяца, — то не месяц, то старый пан, пан отец — казак, в красном, задышавшем пламенем жупане, на нее уставился.

Эй, берегись...

Пани Катерина, безумная, что завертелась бесцельно в степи, одна, когда муж твой лежит неотомщенный, простреленный на зеленых лугах? Он защищал родные луга от поганого нашествия.

Эй, безумная, ну чего ты пляшешь, когда дитя твое, твоя будущность — задушена?..

Но нет, еще есть время, сонная пани: еще жив твой муж, еще дитя твое — твоя будущность — не погибло, а ты пляшешь во сне, озаренная красным светом месяца... То не месяц: то неведомый казак, тебе из заморских стран ужас приносящий... Вот покрывает он зеленые луга сетью мертвых городов; вот занавешивает небо черным пологом фабричных труб — не казак, а колдун, отравляющий свободный воздух родного неба — души.

Россия, проснись: ты не пани Катерина — чего там в прятки играть! Ведь душа твоя Мировая. Верни себе Душу, над которой надмеается чудовище в огненном жупане: проснись, и даны тебе будут крылья большого орла, чтоб спастись от страшного пана, называющего себя твоим отцом.

Не отец он тебе, казак в красном жупане, а оборотень — Змей Горыныч, собирающийся похитить тебя и дитя твое пожрать.

IX

Верю в Россию. Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами.

Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это — небо моей души. Но еще полней моя радость от сознания, что небо моей души — родное небо.

Верю в небесную судьбу моей родины, моей матери.

Мы пока молчим. Мы о будущем. Никто нас не знает, но мы знаем друг друга — мы, чьи новые имена восходят в душах вечными солнцами.

Голубое счастье нам открыто, и в голубом счастье тонут, визжат, и кружатся, и носятся — ласточки...

Мы говорим о пустяках, но наши души — души посвященных в тишину — вечно улыбаются друг другу.

И зеленый луг хранит воспоминания. И сидишь, успокоенный на зеленом лугу. Там... из села, раздаются звуки гармоники, и молодые голоса заливаются тоской на зеленом лугу:

"Каа-к в стее-нии глуу-хоой паа-мии-раал ям-циик".

СИМВОЛИЗМ

В неодинаковой форме творчество и познание ставят вопрос о природе всего существующего, в неодинаковой форме его решают.

Там, где познание вопрошает: "Что есть жизнь, в чем подлинность жизни?", творчество отвечает решительным утверждением: "Вот подлинно переживаемое, вот — жизнь". И форма, в которой утверждается жизнь, не отвечает формам познания: формы познания — это способы определений природы существующего (т. е. методы, образующие точное знание); и в выражении переживаний, в выражении переживаемого образа природы — прием утверждения жизни творчеством; переживаемый образ — символ; ежели символ закрепляется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства.

В чем отличие образа действительности от образа искусства? В том, что образ действительности не может существовать сам по себе, а только в связи со всем окружающим; а связь всего окружающего есть связь причин и действий; закон этой связи — закон моего рассуждающего сознания. Образ действительности существует закономерно; но закономерность эта есть часть моего "я" (рефлексирующая), а вовсе не "я"; и образ действительности, предопределенный связью, не существует как безусловно одушевленный образ. Образ же искусства существует для меня как независимый, одушевленный образ. Действительность, если хочу я ее познать, превращается только в вопрос, загаданный моему познанию; искусство действительно выражает живую жизнь, переживаемую. Оно утверждает жизнь как творчество, а вовсе не как созерцание. Если жизнь порождает во мне сознание о моем "я", то не в сознании утверждается подлинность этого "я", а в связи переживаний. Познание есть осознаваемая связь: предметы связи здесь — только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здесь — образы; вне этой связи "я" перестает быть "я".

Я могу опознать себя только так, а не иначе; я опознаю только то, что переживаю; познание превращает переживания в закономерные и не переживаемые теперь группы предметов опыта. Законы опытной действительности, находящиеся во мне, при созерцании извне предметов опыта, кажутся мне вне меня лежащими: это — законы природы; созерцая себя — я не увижу своей подлинной, творческой сущности: я увижу вне меня лежащую природу и себя, порожденного законом природы. Познание есть созерцание в законах содержания (т. е. подлинности) моей жизни. Подлинность в моем "я", творящем познаваемые образы; образ, не опознанный в законах, — творческий образ; опознанный образ есть образ видимой природы. Творческий образ есть как бы природа самой природы, т. е. проявление подлинного "я". Это "я" раскалывается

созерцанием на переживаемую, безобразную природу творчества и на явленную в образах видимую природу. Видимая природа здесь — волшебница Лорелея, отвлекающая меня от подлинной жизни к жизни видимой. Природа творчества оказывается могучим Атласом, поддерживающим мир на своих плечах: без него жизнь волшебницы Лорелеи — не жизнь вовсе.

Искусство — особый вид творчества, освобождающий природу образов от власти волшебной Лорелеи. Необходимость образов видимости коренится в законах моего познания; но не в познании — "я" подлинное. Приведение способности представления к переживанию освобождает представляемые образы от законов необходимости, и они свободно сочетаются в *новые образы*, в новые группы. Здесь понимаем мы, что не действительна наша зависимость от рока природы, ибо и природа лишь эмблема подлинного, а не само подлинное. Изучение природы есть изучение *эмблем* подлинности, а не самой подлинности: природа не природа вовсе: природа есть природа моего "я": она — творчество.

Таков взгляд на жизнь всякого истинного художника. Но не таков взгляд на жизнь большинства; для этого большинства *само творчество* есть лишь *эмблема* подлинности; а подлинное — в окружающей нас природе.

Неудивительно, что непознаваемая образность художника для многих — лишь порождение творческой грезы, а не действительность. Но тот, кто постиг истинную природу символов, тот не может не видеть в видимости, а также и в видимом своем "я" отображение другого "я", истинного, вечного, творческого.

Жизнь для художника —

...бирюзовую волною
Разбрызганная глубина.
Своею пеною дневною
Нам очи задымит она.
И все же в суетности брэнной
Нас вещи смущают сны,
Когда стоим перед вселенной
Углублены, потрясены,
И открывается над нами
Недостижимый край родной
Открытою над облаками
Лазуревую глубиной.

В творчестве "*тайна жизни*" художника. Видимость отодвигает эту тайну в недостижимую высь небесного купола; там над облаками открывается "*недостижимый край родной*"; это потому, что созерцание подлинного являет его как вне меня лежащий образ природы, и небесный купол — граница моего представления, за этой границей, в бездне надзвездной, "я" подлинное; за границей неба — музыка моей души, поющие во мне переживания: небо выросло из меня, а в небе обрзовалась земля и на ней мой видимый образ. Видимая природа — мой сон; это — бег облаков в голубом небе:

Проносится над тайной жизни
Пространств и роковых времен
В небесно-голубой отчизне
Легкотекущий, дымный сон.
Пронесется над небесами,
Летят над высотами дни,
Воскуренными облаками
Воскуренными искони.

Бирюзовая волна неба — вот подлинная природа жизни; природа видимости — пена на гребне этой волны.

Своею пеною дневною
Нам очи задымит водна.

В существующих формах искусства двойко отобразилось творчество. Два типа символических образов встречаются нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего волшебным факелом так, что образы этого мира явлены с последней отчетливостью; другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевленную природу, — Орфея, вызывающего в мир действительности *призрак*, т. е. новый образ, не данный в природе; в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет. И, повинувшись этим символам, двойко озаряет искусство поверхность жизни.

Вот первый путь:

В образах, данных природой, слышатся художнику зовы Вечного; природа для него — есть действительное, подлинное воплощение символа: природа, а не фантазия — лес символов; погружение в природу есть вечное углубление видимости; лестница углубления — лестница символов. Художник воспроизводит *вечное* в формах, данных природой; в работе над формой — смысл искусства; соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей — вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гете. Это путь так называемых классиков искусства. От образа природы, как чего-то данного извне, к образу природы, как чего-то понятого изнутри — вот путь классического творчества.

Но, углубляя и расширяя любой природный символ, художник осознает относительность образа, от которого он исходит; возведение образа, в типический образ убивает образ сам по себе, вне художника. Художник здесь постигает зависимость формы от закона формы, но закон этот он постигает в себе: "я" становится для него законом. Художественное сознание, центр мирового творчества, слово жизни — так заключает он; и плоть искусства выводит из слова, а из искусства выводит он законы жизни.

Но тут сталкивается он с действительностью, не подчиненной его творческому сознанию: и она для него — грозный и чуждый хаос.

"О, страшных песен сих не пой", — восклицает он, обращаясь к природе.

От природы видимой он восходит к подлинному; но подлинное для него в "я", *сознающем* себя законодателем жизни. Его влечет голос волшебницы Лорелеи: она — природа его сознания; Лорелея показывает ему величие мира сего и говорит: "Приди ко мне, и я сделаю тебя царем мира". И когда, зачарованный Лорелеей, садится он на трон жизни, природа является его сознанию как злой рок, отнимающий у него царство мира сего. Рок в образе хаоса побеждает царя. Лорелея (природа сознания) подменила художнику его "я". "Я" не в законе, "я" — в творчестве.

Есть иной путь искусства.

Художник не хочет видеть окружающего, потому что в душе его поет голос вечного; но голос — без слова, он — хаос души. Для художника хаос этот — "родимый" хаос; в закономерности природы внешней видит он свою смерть, там, в природе видимости — подстерегает его злой рок. Из глубины бессознательного закрывается он от природы завесой фантазии; создает причудливые образы (тени), не встречаемые в природе. Миром фантазии огораживается он от мира бытия. Это путь так называемого романтического искусства; таков Мильтон.

Но, создав иной мир, лучший, художник видит, что по образу и подобию этого мира построен мир бытия; природа — плохая копия его мира, но все же копия. Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; *родимый хаос* начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности; такова фантастика реальности; в Гоголе "Мертвых душ", в Жан-Поль-Рихтере и др.

В природе звучит такому художнику голос волшебницы Лорелеи: "Приди ко мне, я — это ты: вернись к природе; она — ты".

Но природа — не звериные волны музыки: она — необходимость; и, вернувшись в природу, царь фантазии обращается в раба Лорелеи. Лорелея выдает своего раба чуждому разуму природы. Так начинается трагедия романтика. И образы трагического искусства завершают эпопею романтизма: это образы Софокла, Эсхила, это — образы Шекспира.

Романтик — царь, произвол которого сокрушает закон необходимости.

Классик — царь, в ясный разум которого вливается хаос природы.

В борьбе с роком гибнут оба: обоих губит красавица Лорелея, обернувшись для одного в природу сознания, для другого — в природу видимости. Но та и другая природа — не подлинная природа.

Подлинная природа в творческом "я", созерцание и течение необходимости в образе природы — это части распавшегося "я" живого. Часть губит "целое". Часть без целого становится роком. Рож в природе, но рок и в сознании; природа и. сознание — части нашего "я". Рож мы носим в себе самих.

В природном хаосе не узнает классик ритма собственной жизни.

В законе, управляющем природой, не узнает романтик закона своего сознания.

Оба поражают себя собственным мечом.

Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи.

Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, — и *символ* творчества, и подлинная природа вещей. Романтизм и классицизм в искусстве — символ этого символа. Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное "я" должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной.

Он сам "*слово, ставшее плотью*". Существующие формы искусства ведут к трагедии художника: победа над трагедией есть пресуществление искусства в религию жизни.

Тут уподобляется художник могучему Атласу, поддерживающему мир на своих раменах.

Символизм и современное русское искусство

Что такое символизм? Что представляет собою современная русская литература?

Символизм смешивают с модернизмом. Под модернизмом же понимают многообразие литературных школ, не имеющих между собой ничего общего. И бестиализм Санина, и неореализм, и революционно-эротические упражнения Сергеева-Ценского, и проповедь свободы искусства, и Л. Андреев, и изящные безделушки О. Дымова, и проповедь Мережковского, и пушкианство Брюсовской школы и т. д. — весь этот нестройный хор голосов в литературе называем мы то модернизмом, то символизмом, забывая, что если Брюсов с кем-нибудь связан, так это с Баратынским и Пушкиным, а вовсе не с Мережковским; Мережковский — с Достоевским и Ницше, а не с Блоком; Блок — с ранними романтиками, а вовсе не с Г. Чулковым. Но говорят: "Мережковский, Брюсов, Блок — это модернисты" и противопоставляют их кому-то, чему-то. Следовательно: определяя модернизм, мы определяем не школу. Что же мы определяем? Исповедуемое литературой *credo*?

Или, быть может, русский модернизм есть школа, в русле которой уживаются вчера — непримиримая, сегодня — примиренные литературные течения? В таком случае единообразие модернизма вовсе не во внешних чертах литературных произведений, а в *способе их оценки*. Но тогда Брюсов для модернизма одинаково нов, как и Пушкин, Державин, т. е. как вся русская литература. Тогда почему модернизм — *модернизм*?

Начиная с "Мира Искусства" и кончая "Весами", органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны, поддерживают они молодые дарования, с другой стороны — воскрешают забытое прошлое: возбуждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, возобновляют культ немецких романтиков, Гете, Данте, латинских поэтов, приближают по-новому к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Гоголе, Толстом, Достоевском; возбуждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Эврипида, возобновляют старинный театр.

Итак: модернизм не школа. Может быть, здесь имеем мы внешнее совмещение разнообразных литературных приемов? Но именно смешение литературных школ порождает множество модернистических бесцветностей: импрессионизм грубеет в рассказах Муйжеля, дародничество грубеет тоже: ни то — ни се; и всего понемногу.

Но, может быть, модернизм характеризует углубление методов какой бы то ни было школы: метод, углубляясь, оказывается вовсе не тем, чем казался. Это преобразование метода встречается нас, например, у Чехова. Чехов отправляется от наивного реализма, но, углубляя реализм, начинает соприкасаться то с Метерлинком, то с Гамсуном. И вовсе отходит от приемов письма не только, например, Писемского, Слепцова, но и Толстого. Но назовем ли мы Чехова модернистом? Брюсов, наоборот, от явной романтики символизма переходит к все более реальным образам, наконец, в "Огненном Ангеле" он рисует быт старинного Кельна. А публика и критика упорно причисляют Брюсова к модернистам. Нет, не в совмещении приемов письма, ни даже в углублении метода работы — истинная сущность модернизма.

Она, быть может, в утончении орудий работы или в обострении художественного зрения, в пределах той или иной литературной школы, в расширении сферы восприятий? И символист, и реалист, и романтик, и классик могут касаться явлений цветного слуха, утончения памяти, раздвоения личности и прочего. И символист, и реалист, и романтик, и классик каждый по-своему будет касаться этих явлений. Но художественные образы прошлого — не являют ли они порой удивительную утонченность? И, право, романтик Новалис тоньше Муйжеля; и, право, лирика Гете тоньше лирики Сергея Городецкого.

Стало быть, характер высказываемых убеждений остается критерием модернизма? Но Л. Андреев проповедует хаос жизни; Брюсов — философию мгновения; Арцыбашев — удовлетворение половых потребностей; Мережковский — новое религиозное сознание; В. Иванов — мистический анархизм.

Опять модернизм оказывается разбитым на множество идейных течений.

Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теории знания. Изменился строй и порядок мыслей о моральных ценностях, благодаря социологическим трактатам второй половины XIX столетия; углубилась антиномия между личностью и обществом, догматические решения основных противоречий жизни вновь стали проблемами и только проблемами. Вместе с этим изменением понимания вчерашних догматов с особенной силой выдвинут вопрос о творческом отношении к жизни; прежде творческий рост личности связывался с тем или иным религиозным отношением к жизни; но самая форма выражения этого роста — религия, утратила способность соприкасаться с жизнью; она отошла в область схоластики; схоластику отрицает наука и философия. И сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества; когда же выдвинулся вопрос о свободной, творческой личности, выросло значение и область применения искусства. Потребовалась переоценка основных представлений о существующих формах искусства; яснее осознали мы связь между продуктом творчества (произведением искусства) и самим творческим процессом преобразования личности; классификацию литературных произведений чаще и чаще стали выводить из процессов творчества; такая классификация столкнулась со старыми классификациями взглядов на искусство, установленными на основании изучения произведений творчества, а не на основании изучения самих процессов. Изучение процессов познания указывает нам, что самый познавательный акт носит характер творческого утверждения, что творчество прежде познания; оно его предопределяет; следовательно, определение творчества системой тех или иных воззрений, не прове-

ренных критикой познавательных способностей, не может лечь в основу суждений об изящном, а все метафизические, позитивные и социологические эстетики невольно дают нам узкопредвзятое освещение этих вопросов; догматы таких воззрений стоят в зависимости от орудий анализа, а эти орудия часто не проверены критикой методов. Суждения литературных школ о литературе рассматриваем мы теперь как возможные методы отношений к ней, но не как общеобязательные догматы литературных исповеданий. Истинные суждения должны вытекать из изучения самих процессов творчества, освобожденных из-под догматики любой школы; в основе будущей эстетики должны лечь законы творческих процессов, соединенные с законами воплощения этих процессов в форму, т. е. с законами литературной техники; изучение законов техники, стиля, ритма, форм образительности — лежит в области эксперимента. Эстетика будущего одновременна и свободна (т. е. она признает закономерность самих процессов творчества как самоцели, а не применение этих процессов для утилитарных целей догматики); но она и точна, поскольку она кладет эксперимент в основу литературной техники. Так, предлагает она свой собственный метод, а не метод, привнесенный из дисциплин, не имеющих прямого отношения к творчеству.

Мне возразят: известного рода символизм присущ любой литературной школе; что же особенного внесли современные символисты? Конечно, образами они не внесли чего-либо более ценного, чем Гоголь, Данте, Пушкин, Гете и др. Но они осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее — несущественно. А между прочим, это *"все прочее"* и считалось истинными критериями оценки литературных произведений.

Принципом классификации литературных произведений может быть либо деление на школы, либо деление по силе таланта. Важно знать, каково *"credo"* писателя и каков его талант. Если ограниченное *"credo"* ослабляет могучий талант, мы боремся с его *"credo"* за него самого. В этом сущность нашего раздора с талантливыми представителями реализма и мистического анархизма. Мы боремся с Горьким и Блоком, потому что их ценим; мы принимаем *"Исповедь"* и проходим мимо Чулкова.

Если я назову имена Горького, Андреева, Куприна, Зайцева, Муйжеля, Арцыбашева, Каменского, Дымова, Чирикова, Мережковского, Сологуба, Ремизова, Гиппиус, Ауслендера, Кузьмина; поэтов: Брюсова, Блока, Бальмонта, Бунина, В. Иванова и к ним приближающихся, а среди мыслителей назову Л. Шестова, Минского, Вольнского, Розанова и далее публицистов: Философова, Бердяева, Аничкова, Луначарского и др. критиков, то со мной согласятся, что я коснусь современной русской литературы (я не упоминаю тех беллетристов-модерн, среди которых мало талантливых писателей, но зато есть талантливые читатели, вроде Кожевникова).

Имена эти распадутся на несколько групп. Прежде всего группа писателей из *"Знания"*. Их центр — Горький. Их идеологи — группа критиков, выступивших когда-то с *"Очерками реалистического мировоззрения"*. Одиноко от этой группы стоят Арцыбашев и Каменский, принимающие некоторые черты дешевого нищезанятия.

Та и другая группа придерживается реализма. Затем следует группа, соединенная вокруг *"Шиповника"*; эта группа имеет как бы два фланга; с одной стороны, здесь писатели, образующие переходную ступень от

реализма к символизму, т. е. импрессионисты; левый фланг образуют писатели, образующие переход от символизма к импрессионизму; из этого перехода пытаются создать школы символического реализма и мистического анархизма. Группа неореалистов не имеет своих идеологов; они отчасти сливаются с реализмом, как Зайцев, отчасти с символизмом, как Блок; мистические анархисты, наоборот, имеют своих идеологов: прежде всего А. Мейер, единственный теоретик мистического анархизма, которого мы понимаем отчасти. Затем В. Иванов, одиноко стоящий и издали влияющий на группу "Шиповника", но, как двуликий Янус, обращенный и к "Весам". Последняя группа самая сложная, самая пестрая группа модернистов. Идеология их — смесь Бакунина, Маркса, Соловьева, Метерлинка, Ницше и даже... Христа, Будды, Магомета. Следующую группу образуют — Мережковский, Гиппиус и критики-публицисты — Философов, Бердяев; затем начинается уже группа писателей, разрабатывающих определенно проблемы религии: Волжский, Булгаков, Флоренский, Свенцицкий, Эрн. Тут встречается нас религиозная проповедь более или менее революционного оттенка. Совершенно одиноко стоит замечательный Л. Шестов, В. В. Розанов и скучноватая философия мэонизма Минского. Их я не буду касаться.

Наконец, остается последняя группа собственно символистов с центральной фигурой Валерия Брюсова; она объединена вокруг "Весов". Эта группа отрицает все поспешные лозунги о преодолении или разьяснении символизма. Она сознает огромную ответственность, лежащую на теоретиках символизма. Она признает, что теория символизма — есть вывод многообразной работы всей культуры и что всякая теория символизма, появляющаяся в наши дни, в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание; сознательность в построении теории символизма, свобода символизации — вот лозунги этой группы. Каково же отношение отмеченных литературных групп к символизму?

Какую идеологию несет нам группа писателей-реалистов? 1) Верность действительности; 2) точное изображение быта; 3) служение общественным интересам и отсюда 4) такой подбор бытовых черт общества, чтобы перед нами встала современная Россия, различные общественные группы, их отношения (босяки Горького, "Поединок" Куприна, "Еврей" Юшкевича); везде тут сквозит та или иная тенденция, то народническая, то социал-демократическая, то анархическая.

Ну, что же?

Разве все эти черты отрицает символизм? Ни капли; мы принимаем Некрасова, глубоко ценим реализм Толстого, признаем общественное значение "Ревизора" и "Мертвых душ", социализм Верхарна и т. д. И там, где Горький — художник, мы ценим Горького. Мы только протестуем, что задача литературы — фотографировать быт; мы не согласны, что искусство выражает классовые противоречия; цифры статистики и специальные трактаты красноречивее говорят нам о социальной несправедливости, и "Истории германской социал-демократии" Меринга верим мы более, чем стихотворению Минского "Пролетарии всех стран, соединяйтесь". А сведение задач литературы к иллюстрации социологических трактатов наивно; для человека с живым общественным темпераментом цифры красноречивее всего. Сведение же литературы к цифре (сущность социологического метода) — "nonsens" искусства. И Гоголь, и Боборыкин одинаково тут подводимы к числу; тогда почему Гоголь — Гоголь, а Боборыкин — Боборыкин? И выводы социологической критики часто лишены смысла: когда мистицизм, пессимизм, сим-

волизм и импрессионизм выводят из современных условий труда и капитала, мы вовсе не понимаем, почему же встречаем мы мистиков, символистов и пессимистов в докапиталистической культуре. Социолог прав, подходя ко всему со своим методом, но прав и эстетик, подводящий метод социологии под критику теории знания в тот момент, когда социолог приводит эстетические ценности к цифре и облакает свои цифры в плащи, королевские мантии и сюртуки литературных героев. И потому-то указание на писателей "Знания", что они выражают определенную социальную тенденцию, не может быть принято как указание на их преимущество.

Нет, если что-либо объединяет писателей "Знания", так это догмат наивного реализма (в духе Малешота, а вовсе не в духе Авенариуса); согласно этому догмату, действительность есть действительность видимых предметов опыта. Но тогда куда же мы денем действительность опыта переживаемого? Сводить переживаемый опыт к физике и механике теперь, когда вся современная психология и философия, наоборот, склонны группы внешнего опыта рассматривать как части опыта внутреннего, невозможно; не видеть субъективных границ внешнего мира немислимо: вспомним лишь опыты со спектром, с сиреной и т. д. А если границы объективно данной видимости неустойчивы, то мы обречены на субъективизм; тогда где границы субъективности в таланте? Так исчезает определенность наивного реализма; так переходит реализм в импрессионизм; так Андреев из реалиста превращается все в более и более откровенного импрессиониста; некоторые страницы "Исповеди" Горького насквозь импрессионистичны. Следовательно, оставаться реалистом в искусстве нельзя; все в искусстве — *более или менее реально; на более или менее* не выстроишь принципов школы; *более или менее* — не эстетика вовсе. Реализм есть только вид импрессионизма.

А импрессионизм, т. е. взгляд на жизнь сквозь призму переживания, есть уже творческий взгляд на жизнь: переживание мое преобразует мир; углубляясь в переживания, я углубляюсь в творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаний, и творчество образов. Законы творчества — вот единственная эстетика импрессионизма. Но это и есть эстетика символизма. Импрессионизм — поверхностный символизм; теория импрессионизма нуждалась бы в предпосылках, заимствованных у теории символизма.

Теоретики реализма должны бы понимать свою задачу как частную задачу; общей задачей для них и для нас — является построение символической теории; пока они не сознают всей неизбежности такой задачи, мы называем их узкими догматиками, старающимися втиснуть искусство в рамки. Крупный художник, слепо подчиняющийся догматам школы, напоминал бы нам великана в костюме лилипута; иногда Горький является в таком наряде. К счастью, порой разрывается на нем узкий наряд наивного реализма и перед нами — художник в действительном, а не в догматическом смысле.

Вот каковы художественные заветы догматиков реализма и импрессионизма.

Полуимпрессионизм, полуреализм, полуэстетство, полутенденциозность характеризуют правый фланг писателей, сгруппированных вокруг "Шиповника". Самым левым этого крыла, конечно, является Л. Андреев. Левый фланг образуют откровенные и часто талантливые писатели, даже типичные символисты. Все же идейным "*credo*" этой левой группы является мистический анархизм.

Что такое мистический анархизм?

И вот перед нами два теоретика: Г. Чулков и В. Иванов. неудобно высказываться о теоретических взглядах Г. Чулкова по существу; пришлось бы сказать много горького; замечу только, что существенный лозунг Чулкова *"неприятие мира"* неопределен: для понимания этого лозунга не хватает определения понятий *"неприятие"* и *"мир"*. Что такое мир, в каком смысле высказывается Чулков — не знаю. понимать *"неприятие"* — не знаю; знаю только одно: если понимать оба понятия в самом широком смысле, то нет ни одной теории, которая бы целиком принимала мир. Все же дальнейшие выводы из "стоустых" заявлений Чулкова имеют или сто смыслов, или ни одного; что здесь встречаются нас обрывки, по крайней мере, ста мировоззрений, из которых каждое имеет крупного основателя, — не сомневаюсь; не сомневаюсь и в том, что Христос, Будда и далее: Гете, Данте, Шекспир, и далее: Ньютон, Коперник и т. д. для Чулкова мистические анархисты; что теперь причисляет он к своей именитой семье друзей и изгоняет из нее врагов, не сомневаюсь также. Больше я решительно ничего не могу сказать о теории Г. Чулкова.

Другой мистический анархист — Мейер, почти не высказывался; есть основания надеяться, что в переложении Мейера мы наконец оценим непонятные для нас философские опыты Чулкова.

Наиболее интересным и серьезным идеологом этого течения является В. Иванов. Если бы мистический анархизм не был скомпрометирован неудачными дифирамбами Чулкова, мы серьезней считались бы со словами В. Иванова; но скрытые несовершенства во взглядах Иванова обнаружил Г. Чулков.

И Чулков, и Иванов отправляются от лозунга свободы творчества; оба понимают и ценят технику письма; оба заявляют, что пережили индивидуализм; оба весьма ценят Ницше; следовательно: в отправных пунктах своего развития оба черпают идейный багаж у символистов. В. Иванов вносит, по его мнению, существенную поправку ж задачам, намеченным старшими символистами.

Какова же эта поправка?

В. Иванов ищет тот фокус в искусстве, в котором, так сказать, перекрещиваются лучи художественного творчества; этот фокус находит он в драме; в драме заключено начало бесконечного расширения искусства до области, где художественное творчество становится творчеством жизни. Такая роль за искусством признавалась Уайльдом; только форма исповедания Уайльда иная; творчество жизни называл он ложью; недаром характеризуют его как певца лжи; но если бы сам Уайльд поверил, что создание образа вовсе не вымысел, что рад образов, связанных единством, предопределен каким-то внутренним законом творчества, он признал бы религиозную сущность искусства; В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл; но, приурочивая момент перехода искусства в религию с моментом реформы театра и преобразования драмы, он впадает в ошибку. Художественные видения для Иванова внутренне реальны; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа. Драма по преимуществу имеет дело с мифом; следовательно, в ней сосредоточены начала, преобразующие формы искусства. Он обращается к классификации форм, искусства: заставляет их следовать друг за другом в направлении все большего охвата жизни. Между тем формы искусства в условиях современности — параллельны; параллельно углубляются они; в каждой заложена своя черта, религиозно углубляющая данную форму; театр — просто одна из форм искусства, а вовсе не основная.

Современный символизм, по В. Иванову, недостаточно видит религиозную сущность искусства; поэтому неспособен он воодушевить народные массы; символизм будущего сольется с религиозной стихией народа.

Итак: 1) утверждается за мифом религиозная сущность искусства; 2) утверждается происхождение мифа из символа; 3) прозревается в современной драме заря нового мифотворчества; 4) утверждается новый символический реализм; 5) утверждается новое народничество.

Но ведь всякое углубление и преобразование переживаний, составляющее истинную сущность эстетического отбора их, предполагает основу этого отбора, т. е. норму творчества; пусть эту норму не осознает художник: она осуществляется в условиях непрерывно *углубляемого* потока творчества; и художник, переживая свободу (будучи, так сказать, вне критериев добра и зла), только глубже подчиняется высшему велению *того же* долга. Задача теории символизма и заключается в установлении некоторых норм; другое дело, как относиться к нормам; как теоретик, я могу лишь констатировать нормы; как практик, я осознаю эти нормы как эстетические или религиозные реальности; в первом случае от меня скрыто имя Бога; во втором случае я называю это имя. Теоретики символизма в искусстве могут изучать процессы религиозного творчества как одну из форм творчества эстетического, если они желают остаться в области науки об изящном; при этом, как практики, они могут переживать устанавливаемую норму то как живую, сверхиндивидуальную связь (Бога), то как расширенный художественный символ. Теория художественного символизма не отвергает, не устанавливает религию; она ее изучает. Это — условие серьезности движения, а не недостаток его. И потому-то нападки Иванова на теорию символизма были бы, с его точки зрения, справедливы, если бы он обрушивался на эстетов как откровенный проповедник определенной религии. Он должен был бы признать, что искусство безбожно, а свобода изучения процессов творчества требует ограничения, сужения определенными религиозными требованиями. Но он не покидает почву искусства, не выявляется перед нами как определенно религиозный проповедник, не отказывается от теории искусства; и для нас его призыв к религиозному реализму остается мертвым, как проповедь, и догматичным, как теория. Теоретически требовать религиозной практики и практически только теоретизировать — невозможно; это — не откровенно, не безупречно честно. Религиозный реализм В. Иванова является для нас, символистов, попыткой повергнуть область теоретических исследований в область грез или, что еще хуже, из грезы создать новую догматику искусства, еще более узкую, нежели догматику реализма и марксизма. Поверив, что мистический анархизм — религия, мы обманемся, не найдя в ней Бога; поверив, что мистический анархизм — теория, мы впадем в догматическое сектанство.

Что касается до происхождения мифа из символа, то кто же из нас отрицает это или оставляет право переживать мифическое творчество религиозно? Мы считаем только, что утверждать это теперь на основании теории символизма преждевременно, пока теория символизма вея еще в будущем. Нельзя увенчивать фундамент храма прямо куполом: куда же денутся стены храма?

В современной драме есть движение в сторону мистерии; но строить мистерию на неопределенной художественной мистике нельзя: мистерия — богослужение; какому же богу будут служить в театре: Аполлону,

Дионису? Помилуй Бог, какие шутки! *Аполлон, Дионис* — художественные символы и только: а если это символы религиозные, дайте нам открытое имя символизирующего Бога. Кто "Дионис"? — Христос, Магомет, Будда? Или сам Сатана? Соединять людей, у которых с дионисическим переживанием связаны разные божества, — значит устраивать паноптикум из богов или... (что еще хуже) — устраивать из религии спиритический сеанс. "*Пикантно, интересно*", — скажут модники и модницы всех фасонов и примут без оговорок мистический анархизм.

Но можем ли мы, символисты, для которых способ решения вопроса в ту или иную сторону есть вопрос жизни, мы — среди которых есть люди, тайно исповедующие имя одного Бога, а не всех богов вместе,

— можем ли мы относиться к теории, бросающей нас в объятия неожиданностей, без чувства крайнего раздражения и боли? Тут упрекают нас в полемике, в страстности: но, прояви мы улыбающуюся легкость во всех поднятых вопросах, мы были бы "*гробы повапленные*", без Бога, без долга.

В. Иванов утверждает новый символический реализм, забывая, что тот художник, для которого художественный образ внутренне не реален, — не художник; иллюзионистами в буквальном смысле того слова могут назвать себя только шарлатаны; для иллюзионистов типа Эдгара По иллюзионизм уже форма исповедания. Символический реализм есть возведение в квадрат единицы; если Иванов способен делить истинных художников на реалистов и иллюзионистов, то он занимается пустым делом: единица и в квадрате равна единице. Тщетное занятие!

Мы знаем, что тут и там с лозунгом народничества связана определенная общественная программа; символизм провел резкую грань между политическим убеждением художника и его творчеством, для того чтобы искусство не туманило нам область экономической борьбы, а эта последняя не убивала бы в художнике художника. Когда дразнят нас многосмысленным лозунгом соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что одинаково хотят нас сделать утопистами и в области политики, и в области эстетической теории.

Утопизм и тут и там — опасен.

Символисты по опыту знают весь вред как догматизма, так и беспочвенного утопизма в сфере теории искусств. Они хотят трезвой теории; они знают, что только упорный ряд исследований подведет под эстетику прочный фундамент. И если ставят они вопрос над теориями разнообразных художественных школ только потому, что теории эти предопределены методом, не лежащим в существе эстетики, то, конечно, не задумаются они вырвать плевелы смутных гаданий об искусстве, всходящие в их среде. Вот основание их непримиримости к теориям мистического анархизма; все положительное в этих теориях заключено в символизме; все специфическое — плевелы, которые они должны вырвать.

Откровенное требование о подчинении теории символизма религиозной догматике они будут оспаривать, но способны они уважать лишь тех, кто предъявляет такое требование от имени определенной религии; там, где исповедание религиозных убеждений не направлено против искусства, мы то отъединяемся, то соединяемся с этим исповеданием в зависимости от того, религиозны мы или нет, в зависимости от того, какую религию исповедуем, "*Исповедание*" — наше "*Privat-Sache*", пока мы теоретики искусства. Из этих слов ясно, какое положение занимаем мы относительно религиозного движения, проявившегося в русской литературе, начиная с Соловьева и кончая Мережковским. Я лично во многом отпращиваюсь от В. Соловьева, во многом присоединяюсь к Ме-

режковскому; иные из соратников моих по искусству — нет; это расхождение за пределами той области, где отстаиваем мы символизм.

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Одни говорят, что русская литература должна отражать жизнь; другие же говорят: "нет, не должна"; одни говорят: "литература призывает нас к созиданию жизни"; другие же отвечают: "нет, вовсе не призывает". — "Литература — форма проповеди", — утверждают одни; "литература — не литература только", — оспаривают другие. "Нет, — только литература". — "*Литература — форма поэтическая*". — "Нет, литература — музыка стиля". — "Ни то, ни другое: она — форма популяризации знания".

Так многоголосый хор литераторов и критиков откликнется на вопрос, что есть литература...

Последние цели познания не коренятся в самом познании; они коренятся в действии; последние цели творчества не коренятся в творческих формах искусства; они коренятся в жизни. И потому-то последние цели литературы коренятся не в литературе вовсе. С этой точки зрения литература должна стать чем-то действенным и живым, литература — *не только форма искусства, но и еще нечто*. Так цель продиктует мне идейное отношение в литературе.

Если же я определяю литературу ее происхождением, я приду к другим выводам.

Трагедия развилась из лирики; роман, повесть, новелла — из народного эпоса; литература — сложная форма поэзии, т. е. *только форма искусства*. Итак: в одном отношении — литература *не только* форма искусства, но и еще нечто; в другом — она форма искусства.

Только или не только?

Прошлое литературы — песня; будущее — религия жизни. В настоящем дробится будущее и прошлое литературы, смешивается; и нам говорят: в литературе прежде всего напевность, стиль, музыка формы; и нам говорят: в литературе прежде всего смысл, цель, идея.

Но стиль, музыка, напевность — главный нерв ритма жизни. Из жизненного ритма выросло сложное древо религии; и потому-то прошлое литературы — произвольно религиозно: в основе здесь — религиозное, но бесформенное переживание.

Смысл, цель, идея — понимается различно; смысл мирового прогресса религиозен, потому что последняя цель развития не формальна, но реальна, и в то же время реальность цели не коренится в условиях нам данной действительности; и потому-то идея разума всегда предопределена живым образом будущего, а это будущее — опять-таки не коренится в условиях данного.

Итак, прошлое литературы — религия без цели, без смысла, но в образе; будущее в литературе — это формы религиозных целей, но без живых образов. И потому-то формы религиозных целей отрицают религию жизненного ритма, т. е. религию без ясно определенной цели; и потому-то жизненный ритм отрицает религию в телеологических построениях разума, науки и общественности. Религиозное прошлое литературы (литература как поэтический миф) борется с религиозным будущим литературы (литература как средство пересоздать жизнь). Литература как средство в этой борьбе вырождается в голую тенденцию;

литература как самоцель вырождается в стилистику и академизм. Живой религиозный смысл литературы затемняется здесь и там; литература разлагается, с одной стороны, в пустое слово; с другой стороны, она разлагается в пустую мораль.

И вот два практических лозунга; в обоих лозунгах скрыт религиозный смысл:

Ты царь — живи один", — говорит Пушкин художнику, т. е. самому себе. Здесь творческое сознание утверждает себя как абсолют, и религиозное утверждение здесь в утверждении себя.

"От ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови уведи меня в стан погибающих за великое дело любви". Здесь — творческое утверждение себя в других.

В первом случае имени Бога живого не произносит художник: оно в нем; оно — не в слове его, а в эманации слов, в ритме, в стиле, в музыке. Таковы художники-индивидуалисты. Их бог не требует символа веры.

Во втором случае связь между художником и окружающими в чем-то, что ни художник, ни окружающее, — в слове, в символе, в идейном завете. Таковы художники, призывающие к соборности. Идея, тенденция, лозунг является для них присягой чему-то третьему, соединяющему, вне их лежащему.

Если литература — орудие индивидуалиста, он превратит литературу в изящную словесность. Становясь орудием универсалиста, литература — идейная проповедь. Иногда стилистика покрывает идейную проповедь; иногда наоборот: сама проповедь превращается в стилистическую форму. Все же в корне своем обе формы литературного культа не уживаются в современности. Стилист отрицает проповедника, проповедник — стилиста.

Литература в развитии своем опирается на все завоеванное прошлое. Реальность литературных завоеваний — только в форме. Никогда идеи в литературе не опережали религию, философию и науку. Литература, только отражая идеи общества, самостоятельно ковала форму: и потому-то законы литературной техники перевесили на Западе смысл литературных произведений. Стилист победил проповедника. Но победа стиля отдала литератора во власть ремесла: стиль как отображение музыкального ритма души сменился стилем как имитацией чужих ритмов. Голос ритма превратился в литературный граммофон; образ ритма — в кинематограф марионеток.

На Западе еще в другом направлении стилист победил проповедника: религия жизни разложилась в условиях современности. Человек, чувствующий, мыслящий и волящий, разложился: 1) на чувствительного и безвольного дурака, 2) на неумного бесчувственного практика, 3) на холодного и безвольного резонера. Первый подменил религию мистикой своих не в меру тонких чувств; второй подменил религию — религией прогресса с ее утилитарной моралью; третий подменил религию — религией разума. Мистик, философ и моралист без остатка убили здорового человека. И литература покрылась беспочвенным, нарочитым мистицизмом, ненужным утилитаризмом и холодным резонерством. В том, другом и третьей случае религиозная по существу идея проповеди подменилась тенденцией. Далее: моралисты стали бороться друг с другом, с мистиками и резонерами. Литература из средства возрождения жизни превратилась в средство партийной борьбы: она стала средством оспаривать чужие средства — и выродилась в публицистику. И невольно возник вопрос: для чего же существует литература? Тогда

бросили литературное сегодня и вернулись к прошлому: определяли литературу в свете ее происхождения. По-новому открылся Западу религиозный смысл литературного индивидуализма.

Тогда поняли, что образы литературы всегда глубоко символичны, т. е. они — соединение формы, приема с поющим переживанием души, соединение образа с невообразимым, соединение слова с плотью. Впоследствии, с разложением религии на мистику, механику и мораль, — живой смысл литературной проповеди подменяется фиктивными смыслами. *Ценное, но дальше* любой проповеди подменили *бесценным* и *близким*. Стремление к дальнему выродилось в стремление к бесконечному, т. е. невоплотимому, недостижимому, пустому: ценность стала комфортом, только комфортом. С мыслями о журавле устремились к синицам. Остались без журавля и без синиц, но с пустым устремлением: жить для себя — это эгоизм, для ближних — это сентиментальность, обратная форма эгоизма.

Надо жить не иначе как для человечества, для прогресса, но прогресс, человечество — не синица и не журавль, — а голая пустота. Переживание не соединимо с прогрессом. Жизнь во имя абстракции — не живая жизнь. Переживание не соединилось со словом жизни. Слово — стало пустым словом. Переживание не нашло формы выражения. Будучи религиозно по существу, оно приняло и религиозные эстетические формы. Литература стала изящной словесностью. Слово стало орудием музыки. Литература превратилась в один из инструментов музыкальной симфонии. Спасая переживание от пустых слов, литература на Западе подчинила слово мелодии; стилисту-академику протянул руку индивидуалист. Техника извне и музыка изнутри подточили на Западе литературную проповедь. Музыка превратилась в технику у Ницше, и техника превратилась в музыку у Стефана Георге.

Соединение литературной техники с музыкой души произвело взрыв истории новейшей литературы Запада: этот взрыв отобразился в индивидуалистическом символизме. Против религии, разложенной в мистику, мораль и философию, восстала религия без имени Бога, без определенного жизненного пути. Цельная религия разложилась на Западе на этику и эстетику; этика и эстетика — две половины одного лица, две стихии одной цельности. Этика оказывается мертвой догмой, называя дальше или близкими именами, или недостижимым (а потому и ненужным) именем бесконечности. И личность спасается в безымянное. И безымянно, отдаленно, безответственно запел западно-европейский символизм.

Религия отвечает на вопрос: для чего? Мистика, догматика и мораль подменяют по-разному подлинную цель целью фиктивной. Цельность жизни подменяется цельностью одной эмоции, одной воли, одного рассудка.

Цельность эмоции в мистике. Цель мистики — самодовлеющий покой сердца. Цельность разума в догматике; цель догматики — самодовлеющий покой ума. Цельность воли — в морали. Цель морали — усыпление личной воли.

Искусство, углубляя творческое начало личности, просачивается за пределы выветренных религиозных форм; оттого кажется оно безрелигиозным, богоборческим в холодном свете познавательности форм. Но оно творит иную, живую, еще не найденную форму.

Так возникает лозунг: "искусство для искусства" — лозунг нелепый в литературе. Практически этот лозунг целесообразен, отрицая слишком близкие, не ценные цели литературы. Цель творчества убегает тут за

горизонт любой идеологии, любой морали, любой мистической схемы. И оттого-то кажется, что искусство — только ряд средств (т. е. технических приемов), где цель — отсутствует; и Кант попался на удочку этого обмана, определяя искусство "целесообразностью без цели". Все же он оказал искусству большую услугу, устраивая демонстрацию наивным утилитаристам.

В свете современного западного индивидуализма литература есть только особая форма искусства; но смысл литературы, будучи извне формален, религиозен изнутри. Далее: форма неотделима от содержания. И западноевропейский символизм скрытую потенцию творчества разлагает на форму. Религия — углубленный культ формы.

Задача современной русской литературы — принять положение западноевропейской эстетики: форма неотделима от содержания. Но с выводом из этого положения русская литература не согласится никогда. Форма есть только продукт религиозного творчества. И литературный прием есть внешнее выражение живого исповедания.

Религиозное содержание искусства неразложимо в форме; наоборот, та или иная деталь формы должна получить внутреннее освещение. От литературы к религии восходит западноевропейский символизм; и наоборот от проповеди религии жизни к освящению и осознанию этой проповеди в литературе, в приемах, в форме восходит к символизму новейшая русская литература.

Запад по-новому сталкивается в ней с Востоком.

На Западе приняли мы литературное крещение. Первые русские литераторы принадлежали к верхам аристократического общества. Это умственное пристрастие к Западу ничего не имело общего со стихией души народной. Русский народ доньше не пережил еще эпоху разложения религии в то время, когда на Западе открылся уже индивидуалистический возврат к религии, возврат по-иному: от внешних форм общественной кристаллизации индивидуалисты Запада обратились к религиозным глубинам личности в то время, когда русский народ от религиозно переживаемой идеи соборности — в верхнем слое своем (в интеллигенции) обратился к безрелигиозному индивидуализму и гуманизму. Произошла странная путаница, какая-то кадрили с *changez vos dames*. Индивидуалистический символизм Запада, проникнув в Россию, соприкоснулся с религиозной символистикой: демократические тенденции Запада индивидуально преломились в массе нашей интеллигенции. Первые русские нищанцы с Мережковским во главе пошли навстречу религиозному брожению народа; западноевропейская социал-демократия разложилась в России на тысячи индивидуальных нюансов. Русская молодежь обратилась к изучению символистов Запада — Ницше, Ибсена, Метерлинка и прочих. А ученики Ницше и Ибсена, русские символисты, обратились к Гоголю, Некрасову и даже к Глебу Успенскому. Русская молодежь все более и более мирится с лозунгом "искусство для искусства", а старшие русские символисты по-новому осветили тенденциозную литературу. В свете индивидуалистического символизма открылся религиозный смысл русской литературы. Теперь стало нам ясно, что любая тенденция русской литературы вытекала из глубоко иррациональных корней народного творчества; и догматы этой литературы оказались эмблемами религиозных символов. Близкие дела, народ, борьба за его независимость, оставаясь реальными целями, явились нам еще и прообразами ценностей дальних. Русская литература в *близком* видела дальше, в страдании народа какими-то вторыми очами она видела страдание Божества, в борьбе с темными силами увидела апока-

липтическую борьбу с драконом времени. Теперь, когда критический адогматизм разрушил недавние утопии всеобщего счастья, ниспроверг моральные ценности прошлого, религию разума и прогресса, — прежние пути теперь обрываются перед нами: линия пути круто поднимается вверх. Наш путь — в соединении земли с небом, жизни с религией, долга с творчеством; в свете этого нового соединения по-новому личность подходит к обществу, интеллигенция — к народу. И что же: разве разбиты перед нами литературные кумиры прошлого? разве погибли для нас образы тенденциозной литературы? Нет: в них оказался иной, живой, более глубокий смысл: тенденция оказалась бессознательным призывом к новому творчеству, догмат — символическим образом ценности; там, где приводили мы литературу к схеме и в схеме видели живой смысл, — там схема оказалась вовсе не схемой: в ней просияла улыбка живого божества.

Теперь за догматический горизонт для нас убегают последние цели тенденции, и обратно: вовсе не нужен нам лозунг "*искусство для искусства*" — теперь, после многих томов Бальмонта. Мы узнаем в этом лозунге лишь одну из тенденций — не Бог весть какую широкую тенденцию. Там, где казался нам ряд убегающих целей, мы наткнулись на холодное, холодное зеркало; дальняя цель оказалась лишь отражением нашего вымысла. И наоборот: обрывавшая наше стремление к дальнему тенденциозная стена разлетелась туманом; *оттуда* брызнул свет золотого земного, в земном небесного пути.

Русская литература в лице Пушкина и Лермонтова отразила в себе индивидуалистические стремления Запада с его лозунгом "искусство для искусства" и с культом формы. Но русская литература в лице Пушкина и Лермонтова дала толчок к развитию ее в совершенно ином, народном направлении. Пушкин и Лермонтов гармонически сочетали Запад с Востоком. Но идеи западной литературы не получили в них ницшеанской и гетеанской остроты: Пушкин и Лермонтов увлекались Байроном; но Байрон — лить уступ к гетевскому олимпийству. Байрон, Гете, Ницше — вот три стадии западноевропейского индивидуализма: личность бунтует в Байроне и побеждает мир в лице Гете. Ницше срывает с Гете олимпийскую тогу, олимпийскую маску; за этой маской открывается либо провал, либо религиозный полет. Ницше видит новое небо и землю, но бросается в пропасть. Музыка его Заратустры переходит в тревожный молитвенный крик, обрываемый кощунством. Пушкин и Лермонтов, в тайне своей сопричастные стихии народной, всем дневным светом своего сознания влеклись к Западу: но оба не претворили свой индивидуализм в олимпийство: в тайном молились, в явном проклинали. Литературные произведения обоих — не крик, но изящная словесность: у Пушкина — повести Белкина и "Капитанская дочка", у Лермонтова — "Герой нашего времени".

Тайная их молитва пролилась в стихию русской души. В Пушкине и в Лермонтове зарождался Некрасов; в Пушкине зародились Гоголь и Толстой, в Гоголе возник Достоевский.

Народная стихия литературы победила Запад в русском писателе. С новейшим символизмом по-новому Запад вошел в нашу литературу: не Парни и не Байрон, а Ибсен и Ницше глубоко задели современную русскую литературу. От Пушкина, Лермонтова до Брюсова; Мережковского русская литература была глубоко народна. Она развивалась в иных условиях, нежели литература Запада. Она являлась носителем религиозных исканий интеллигенции и народа. Более чем всякая иная литература касалась она смысла жизни. Независимо от направлений и школ

в ней прозвучала проповедь. Русская литература XIX столетия — сплошной призыв к преобразению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов — музыканты слова; но безмерно более они — проповедники; и музыка их слов — лишь средство воздействия.

Есть прообраз русской литературы в русской литературе; его отделяет от нас почти тысячелетие. Я говорю о "Слове о полку Игореве".

В этом воистину пророческом "*Слове*" — альфа и омега литературы русской, "*Слово*" — апокалипсис русского народа. Жак оно близко от нас! Читаешь, и кажется, будто написано оно не тогда, а теперь...

Религиозная жажда освобождения глубоко иррациональна в литературе русской. Пусть Гоголь и Достоевский осознают эту борьбу как борьбу с чертом, а Некрасов и Глеб Успенский здесь видят иное: образы Гоголя, как и Некрасова, — живые *символы* современности: это — маяки, освещающие нам путь к будущему. Гоголь, Некрасов — оба одинаково иррациональны; в том и другом — тенденция лишь средство сказать несказанное, выразить невыразимое.

У Пушкина, как у Толстого, у Достоевского, как у Гоголя, у Гоголя, как у Некрасова, сходственно отображается невыразимая тягость ночи, нависающая над низменностью российской. Барина у Толстого замечает снегом метель: русский народ еще доселе в пространствах умеет видеть нечистую силу: разные бесы бродят в холодных, голодных, в бесплодных наших степях. И степи наши — чужие нам степи, половецкие. Мы, как древние витязи, боремся в этих степях с силой невидимой, где зори будто *чарленные* половецкие щиты. Хочется крикнуть в степях пророческим возгласом "Слова": "О русская земля, за шеломенем еси".

Символический "*шеломень*" современности — перевал к неизвестному; и лучшие образы литературы русской, именно образы литературного прошлого, ближе нам хулиганских выкриков современности: *там*, а не *здесь* встречает нас *наша* забота о будущем. Мы, только сейчас, быть может, впервые доросли до понимания отечественной литературы. Пусть русская критика втиснула образы нашей литературы в узкие рамки преходящей догматики: мы не верим, не можем верить догматической указке прошлого. Сколько лет учили нас любить Некрасова ж обходить Достоевского; потом нас учили обратному. А вот любим мы — и того, и другого. Теперь общественные стремления кристаллизовались в определенных платформах; мы критически разбираем платформы; мы понимаем теперь — не политика вовсе влечет нас к Некрасову, и вовсе не она отталкивает нас от Достоевского.

Более чем рискованно теперь выводить литературу из общественных догматов, где нет у нас ни одного незыблемого догмата, позволяющего властно накладывать руку на литературу. Критика догматов — задача теории знания; а где у нас основательное знакомство с этой дисциплиной? Догматизм наш — некритический догматизм. Он — только форма наших стремлений, иррациональных по существу. И потому-то — сомнительна догматическая указка в русской литературе. И потому-то не в ней дело.

Догматизм для нас — средство выразить наше стремление; а догмат — символ некоего, нас воедино связующего, пути, где форма связи — религиозна. Наш догматизм — это детский лепет ребенка, и первое слово этого лепета будет — "религия".

И поэтому-то активность наша иррациональна, как иррациональна борьба за свободу и ценность жизни. И потому-то соприкоснутся стремления наши с народным стремлением в нашем религиозном будущем, если воистину хотим мы иного, живого слова, иного, живого будущего.

А пока:

Настоящее наше темно, как и прошлое наше темно — искони, искони. Тьма сливается с тьмой, в единую ночь над единой равниной, сплошной, ледяной, гробовой — равниной русской. Здесь еще беспредметно томился Пушкин, когда под луной он увидел, что летят над ним "бесы разны", рассыпаются снегом, осаждаются ледяной коростой на русской действительности.

Эти пустыри, эти ползущие овраги, голодные деревеньки, полосатые версты, непременный бурьян глядят на нас со всего пространства "Мертвых душ". Здесь мертвые люди покупают мертвые души, мертвецы воскрешают мертвецов: люди это или "бесы разны" — может быть, бесы, которых увидел Пушкин в Великороссии, как увидел их Гоголь в Малороссии: один из этих бесов у него украл луну ("Ночь под Рождество"). В наружности этого беса не было ничего ужасного: спереди напоминал он свинью, а сзади кого-то знакомого... в вицмундире. Потом этот бес окончательно облекся в вицмундир, и мы увидели его на Невском у того же Гоголя. Тут из Гоголя критика постаралась вывести тенденцию; но истинную тенденцию Гоголя просмотрела; Гоголь хотел подчеркнуть, что вицмундир — действительный, не аллегорический черт; и каким химерическим бредом окрасилась обыденность, особенно когда экс-чиновник Чичиков обнаружил свою подлинную природу, пытаясь украсть мертвую нашу душу, как некогда воровал и луну, и *много, много, много звезд*. Гоголь углубляет видение Пушкина; он вскрывает проделки бесов разных; но бес останавливает его обличения, выпуская на Гоголя отца Матвея.

Верю, что в редакции "Современника" Некрасов не помышлял о символическом смысле своих деревенок, — но *там* в полях... — что он думал, что видел он? Не знаю. Только вот какая сила гонит его мужиков из места в место, от пустыря к пустырю — не горе ли гореваньце, вылезающее из оврага:

Холодно, странничек, холодно,
Голодно, родименький, голодно.

Во всяком случае странники Некрасова *уже на шелоmeni*, а один из странников, Влас, — тот прямо перешел за черту положенного, и далеко протянулся его путь: он протянулся за горизонт наших догматов к "светлому граду жизни". Как странно: туда же протянулся путь русского интеллигента, начитавшегося западных символистов, — путь Александра Добролюбова: уже девять лет вместе с Власом идет он к "светлому граду новой жизни". Этот одинокий образ русского символиста, поборовшего нашу трагедию, не может не волновать нас: мы тоже пойдем, мы не можем топтаться на месте: но... — куда пойдем мы, куда?

Как символично признание Льва Толстого, не интеллигента вовсе, и *не декадента*, конечно: Лев Толстой признается, что у него нет добролюбовской силы; оттого-то не разрывает с прошлым Лев Толстой; оттого-то религиозные искания Толстого не разрешаются в религиозном действии, а только в моральной проповеди, только в глухой забастовке.

Как не похож он на Достоевского, который хотел *дела*, и не далось ему *дело*: он был ослеплен видением религиозного будущего и устами Зосимы ответил на будущее это: "Буди, буди". А когда повернулся к действительности, в глазах у него пошли темные круги: эти круги перенес он на лица русских интеллигентов, еще не имеющих подлинной религиозной реальности, но уже пролагающих к ней пути: этих интел-

лигентов назвал он "бесами". И они ответили ему: "жестокий талант". Интеллигенция долго не хотела принять Достоевского. Достоевского с ней черт попутал: интеллигенция видела Достоевского в черном свете, а он — ее. Черное оказалось между ними.

Но невероятный, не объяснимый никакою платформой и ныне уже совершившийся факт, а именно признание Достоевского — не показывает ли это признание, что мы и он — одно: мы называем стремления наши именем догмата, он — именем Бога: но мы с ним, он среди нас, и что-то *третье, живое* между нами. Значит, и мы — народны: так же глубоко мы народны, как глубоко народен Достоевский. Признанием Достоевского русская интеллигенция признала свою религиозную связь с народом.

Это признание отразилось на судьбах современной русской литературы.

Слишком много увидел в будущем Достоевский. Но в окружающей действительности ничего не увидел, все перепутал, Достоевский — горожанин: голодные деревеньки, польнь и овраги русской действительности (много оврагов) не волновали его: благоговейно склоняемся мы перед исповедью Некрасова: "Мать-отчизна! Дойду до могилы, не дождав-шись свободы твоей... Но желал бы... чтобы ветер родного селенья звук единый до слуха донес, под которым не слышно кипенья человеческой крови и слез". И наша молодежь десятилетия внимала этим словам: молодежь осмелел Достоевский в безобразной пародии на то, как русский народ "от Тамбова до Ташкента с нетерпеньем ждал студента". Повторяю: Достоевский был слеп тут: его ослепило будущее: и все-таки молодежь приняла Достоевского.

Если приняла его, то примет и *то, о чем* кричал Достоевский (ведь он — "не во имя свое"), пойдет туда, куда призывал Достоевский: к религиозному будущему нашей страны.

Русская интеллигенция не видела того, что открылось Достоевскому в будущем; но русская интеллигенция видела и слышала то, чего не видел и не слышал Достоевский в настоящем: видела овраги российской низменности и странника, слышала его голос в полях:

Холодно, странничек, холодно,
Голодно, родименький, голодно.

Достоевский сумел религиозно осветить будущее народа. Но связи будущего с настоящим не нашел: остался без почвы. Русская интеллигенция сумела в настоящее внести религиозное отношение: заботы о хлебе народном разожгла она в жертвенный огонь; вся она — борьбы роковой жертва: жертвовать можно только *не во имя свое*: и хлеб земной русская интеллигенция произвольно превратила в символ. Достоевский имел символическое видение: "град новый". Вот почему приблизил он к нам образы Апокалипсиса. Но может ли спуститься на землю видение "*града*"; может ли облачное видение стать хлебом насущным? Символы русской интеллигенции имели другую форму, нежели символы Достоевского. Была ли за теми и другими соединяющая их реальность? Да, была, потому что Достоевский и русская интеллигенция встретились теперь независимо от формы культов. Культ русской интеллигенции оформился ныне в молитвах о хлебе насущном для народа, форма этого культа претила, Достоевскому; он называл этот культ "*беснованием*". Культ Достоевского оформился в проповеди православия: форму этого культа русская интеллигенция определила как "*мракобесие*". *Мракобесие* сто-

лкнулось с *беснованием* — и неожиданно слилось, неожиданно встретилось в наших сердцах сокровенное, тайное этих форм: и тогда оказалось в глубине религиозного опыта, что мракобесие Достоевского — личина, что вовсе не православен он, что и он — о хлебе народном; *беснование* русской интеллигенции оказалось молитвой к дальнему.

Ныне не боимся мы *беснования*, как вовсе не устрашает нас уже сила *мракобесия*. Так изгоняем мы беса из сердца русской действительности на поверхность ее: отрицая догматы православия, принимаем религиозные символы; отрицая догматы марксизма, принимаем символы преобразования земли.

Так сомкнулись две линии в одну: русская литература с русской жизнью, слово с плотью. Но тут же мы поняли, что пересечение обеих линий — впереди, в будущем: мы поняли только то, что пересечение возможно: продолжая общественность за горизонт догматизма, мы видим, что оправдание ее — в религии; продолжая историческую религию за горизонт прошлого, мы видим, что оправдание ее — не в истории вовсе. В свете искомого соединения религиозные догматы претворяются в символы жизненных ценностей, а догматы русской интеллигенции претворяются в живые символы религии.

Русской литературе открывается *новая жизнь*; русской жизни дается *новое слово*, творческое, действующее слово. Старая жизнь перестает быть жизнью; русская литература — не вовсе литература. К этому мы пришли только теперь. Но не то было в недавнем прошлом. В недавнем прошлом, после Достоевского, литература иссыкает — прежняя, тенденциозная, живая: кряж ее обрывается (Короленко, Горький): она обращается к перепеву; правда, она выдвигает новые общественные элементы, новые мотивы, но она не несет новой живой проповеди; и тенденция в русской литературе все более и более вырождается или иссыкает вовсе; это потому, что самые важные, самые нужные слова о *деле* сказаны, а дела — нет.

И там, где иссыкает тенденция, проповедь, — расцветает пышно стилистика, развивается форма: *что* заменяется *как*. "*Как* умело выражается Чехов, *как* говорят, двигаются его герои", — восхищаемся мы, но *что* ведет их, *что* несут они нам, мы не знаем: в *слове* выражается их *как*, в немоте их *что* и *для чего*: еще шаг: и слова потеряют смысл, еще шаг — и слова превратятся в музыку, а литература — в новый смычок в симфоническом оркестре.

Еще шаг — и соборность нашей литературы сменится крайним индивидуализмом. Так и случилось.

"De la musique avant toute chose", — раздается в России лозунг Вердена.

Никогда на Западе тенденциозная проповедь не была так иррациональна, как в России; литературный рационализм заел беллетристику Запада; и потому-то в западной литературе поднялся бунт против литературного рационализма. Литература Запада старше литературы русской; реальные заслуги ее — в ряде технических завоеваний; *техника* в ней реальнее проповеди. Проповедь засыпала личность на Западе мертвыми словами. И восстала личность на мертвое слово: личность тогда в слове увидела музыку, в бессловесном увидела она жизнь. Техника соединилась с музыкой; слова обернулись в символы: песни без слов. Литературная техника стала клавиатурой песни: индивидуализм подал руку академизму в борьбе с холодной жизненностью, живое предстало в мертвом саване.

И пока происходило на Западе такое оборотничество, мы не имели времени взглянуть в личину оборотня: в оборотней мы не верили; и мы

не верили в жизненность символизма; да и, кроме того, слишком были мы заняты нашей родною болью, нашим огненным словом литературы: в преемниках Толстого, Достоевского и Некрасова чтити мы великих учителей, не замечая налета мертвенности в позднейшей литературной проповеди; в потухающих углях мы видели пламя, в теплой золе — летучий дым.

И только тогда мы очнулись, когда первая фаланга победоносного войска индивидуалистов предстала пред нами с лозунгами: "Ницше, Ибсен, Уайльд, Метерлинк, Гамсун". "Что это — войско призраков?" — воскликнули мы, но призраков и нет вовсе. А между тем символисты Запада скинули маску, превратились в проповедников, проповедников *иною*, им неведомого, совершенства: они несли культ личности в жизнь, культ музыки в поэзию, культ формы в литературу.

И первые перебежчики войска призраков, русские символисты, казались нам выходцами с того света, мертвецами, изменниками; в мелодии их слов мы слышали только безумие, в проповеди формы — холодное резонерство, в признании личности — эгоизм. "Это царское платье", — кричали мы; царское платье царским платьем не оказалось, — но платьем оказалось оно, и хорошим платьем. Казалось, над линией русской литературы обозначилась новая линия без связи с прежней. Тогда с большим воодушевлением присягнула русская интеллигенция полумертвой общественной тенденции в русской литературе, с негодованием прокляла она войско призраков символизма.

По граням соприкосновения двух литературных течений, призрачного и реального, закипела борьба. Она началась огульным хохотом по адресу призраков (или декадентов, как их тогда называли*); но призраки заявили о своем действительном существовании; ничтожная горсть декадентов на хохот ответила вызовом, на полемику — полемикой. Против знамени Некрасова, Горького, Чехова, Гл. Успенского выдвинули западноевропейские знамена и притом так, что скоро умолк хохот русской критики, сменяясь откровенной бранью и улюлюканьем; над призраками посмеялись, но они взяли да и воплотились. А русская интеллигенция, перед которой происходила борьба, обратилась к новым знаменам, отвергываясь от знаменосцев: приняла Ницше и Ибсена, не видя Брюсова, Мережковского и Бальмонта: получилось впечатление, будто знамена индивидуализма прискакали в Россию сами на своих древках, так что русская интеллигенция думала потом, что сама она внесла в Россию культ индивидуализма.

В эпоху этой борьбы вырос Л. Андреев, отразивший в себе обе тенденции русской литературы — социальную и декадентскую, реальную и призрачную; не слияние, а смешение, не единство, а параллель: эта параллель того, что есть, и того, что кажется несуществующим символически, отобразилась у него в рассказе "Призраки". Смешение двух мирозерцаний не изгладилось с ростом его таланта: вот почему идейный хаос нарисовал ему картину жизненного хаоса. Л. Андреев — талантливый выразитель неопределенности: как будто он одновременно рос в двух враждебных лагерях. В нем — перемирие двух мирозерцаний, не соединение вовсе.

Русские декаденты остались чуждыми русскому обществу, но слова их о *новом Западе* вошли в плоть и кровь современной молодежи. С ними

*Так называют символистов и поныне; это бессмысленное прозвище укоренилось теть, когда обнаружилось, что *декаденты* — это те же романтики, классики, визионеры, равно как и академисты прежнего времени.

борются, но о западной литературе говорят их словами. "Мир Искусства" ругали, однако зачитывались Ницше. Декадентов ругают доныне, забывая, что с Гамсуном, Пшибышевским, Уайльдом, Метерлинком, Верхарном познакомили они; часто видишь теперь, как поклонники Ведекинда грудью стоят за этого писателя перед декадентами, забывая, что еще пять лет тому назад русские декаденты уже видели в нем серьезную величину.

Можно сказать, что всю программу домашнего чтения русского интеллигента по Западу составили так часто ругаемые русские символисты; их ругают, но говорят их словами. Между тем в русском символизме произошла существенная перемена, обратная той, которая произошла в русской интеллигенции.

В то время, как русская интеллигенция увлекалась чтением Уайльда, Гамсуна, Ибсена, Метерлинка, русские символисты по-новому осветили русскую литературу от Пушкина до Достоевского. В литературных вкусах русской интеллигенции водворился интернациональный адогматизм и индивидуализм. В литературных вкусах русских символистов углубилась старая, тенденциозная, национальная литература.

Западноевропейский индивидуализм в Мережковском и Гиппиусе прикоснулся к Достоевскому, в Брюсове прикоснулся к Пушкину и Баратынскому, в Сологубе — к Гоголю, в Ремизове — к Достоевскому и Лескову. Ницше встретился с Достоевским, Бодлер и Верхарн с Пушкиным (в Блоке), Метерлинк — с Лермонтовым и Вл. Соловьевым, Пшибышевский — с Лесковым (в Ремизове). Беспочвенное декадентство пустило корни в литературную почву народного духа. Оно перекинуло мост от Запада к Востоку. Не эпигоны оказались преемниками заветов лучшего прошлого. *Пришли чужие* и добровольно взвалили на плечи драгоценное наследство прошлого.

Что же делали в это время эпигоны тенденциозности? Продолжали отказываться от литературной "нечести" Запада, все время заимствуя у этой "нечисти" литературные краски. Я не стану здесь называть имена тех, кто, экспроприруя форму, и доныне отрекается от экспроприруемых; одной рукой вырывает сорные плевелы в храме литературы, другой рукой украшается этими плевелами: одна рука — не ведает, что творит другая.

Индивидуализм на Западе выросал по мере того, как мертвые формы жизни закрепощали личность. Действие равно противодействию: жизнь связывала личность; личность расцветала вне жизни. Смысл слов превратили в ходячие монеты: и смысл слова перелился в музыку. И только на крайних вершинах индивидуализма Ницше понял, что смысл в музыке, в ритме жизни: так возникла религия личности; только эта форма религии на Западе оказалась живой формой.

В России не выпрямлялась личность, не отливалась в формы, но одна форма равно придавила всех: не многообразие форм — единообразие задавило нас. Нас задавила — одна ледяная равнина. У нас — один общий враг. И тайны многих — одно: одинаково в тайне перекликаемся мы друг с другом. Ледяная равнина — не жизнь — *смерть*; не бодрствование — кошмар. Искони нас замучил кошмар Черта: и в тайне своей народ — против одного — против Черта. Вот почему между нами, если мы — народ, одна связь, одна религия*.

*Под народной тенденцией я разумею вовсе не *"хождение в народ"*, а нравственную связь с родиной, обуславливающую индивидуализм народного творчества вообще (вовсе не надо писать о *мужике* или о *"Перуне"*, чтобы быть национальным писателем, как Пушкин). Я не понимаю всей пустой шумихи критики вокруг *"декадентов-народников"*, оспаривающей не декадентов, но "Душкуну" Гердера.

На Западе каждый — против всех; у нас — все против одного; и потому-то индивидуализм в России всегда разлагает религию. Так крепла в нас, так отобразилась в литературе религия народа. Мы можем казаться себе не религиозными, но это только в сознании; в бессознательной, в жизненной стихии своей мы религиозны, если народны; и народны, если религиозны. Религия есть универсальная связь; она не в форме, но в духе.

Вот почему интеллигентский индивидуализм влекся к западному универсализму. Западниками у нас были искони индивидуалисты. Наоборот, искони индивидуалисты Запада преклонялись пред нашей литературой, глубоко народной; религия их звучала в глубине личности; религия наша — в общей связи, в общих лозунгах. Но общий лозунг ж лозунг индивидуальный сочетается в религию, ибо религия — есть *религия единого*. Вот почему лозунги русской литературы, универсальные для нас, звучали индивидуально для Запада. Вот почему Ницше видел в Достоевском не выражение стремлений целого народа, а только индивидуальный призыв; Достоевский, этот универсалист, казался Ницше великим индивидуалистом, как великий индивидуалист Ницше для целой группы русских символистов явился в свое время переходом к христианству. Без Ницше не возникла бы у нас проповедь неохристианства. Индивидуальное Запада легче усваивается стихией нашего народа, потому что религия жизни — на Западе с индивидуалистами, как у нас она с народом. И наоборот: все универсальное Запада усваивается русскими индивидуалистами в большей мере, нежели индивидуальное.

Вот почему западноевропейский символизм, переброшенный в Россию, принял столь определенную, религиозно-мистическую окраску; а эта окраска неизменно приведет его к народу. И уже приводит: по-новому воскресает в нас народ; по-новому углубляем мы тенденциозность литературы русской. Пусть сознание интеллигента претит религии: это только пока отрывается он от первобытной стихии народа, становится индивидуалистом — *более или менее*; но подлинный индивидуализм — это опять религия, а всякая религия есть связь; с чем же связует себя индивидуалист? С самим собой. Но тогда в личности есть два "Я". И пусть другое "Я" называю я — "я", в то время как другие зовут это я — "Он"; Я и Он сливаются воедино. Отказываясь от Него, я должен отказаться от себя, т. е. погибнуть. Индивидуализм ведет либо к смерти второй, либо к возрождению; во втором случае в глубине личного открывается *сверхличное*; сверхличное, поющее во мне, одухотворяет сверхличное, воспринятое как что-то, вне меня лежащее. Вознесенная личность должна возвратиться к религии; религия должна вознести личность.

Русские символисты прикоснулись к Ницше; если увидели они "*Себя*" в себе, то не могут они не увидеть, что "*Он*" народа открывается им как подлинное "Я".

Современная русская литература — символична по форме; форма этого символизма в русской литературе доселе была западноевропейской: она была изящной словесностью. В современной русской литературе встречаемся мы с такими, стилистами, как Мережковский, Брюсов и Сологуб.

Но содержанием русской литературы не может не быть та или иная (явная или скрытая) проповедь. Эта проповедь звучит в символизме: раз эта проповедь существует — участь современной русской литературы — стать выразительницей живых иррациональных стремлений.

Неудивительно, что современные русские символисты уже прикоснулись к прошлому русской литературы; Брюсов оживил и приблизил

нам Пушкина, Тютчева и Баратынского. По-новому показал нам Мережковский глубокий смысл религиозной проповеди Гоголя, Достоевского и Толстого. По-новому внимаем мы голосу Некрасова.

Глубоко народны Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов. Современная русская литература уже осветила по-новому религиозный смысл этих писателей; этим связала она себя с ними. А в них встретились уже с русским народом, с родиной. Русская литература прошлого от народа шла к личности, с востока — на запад. Современная русская литература идет от Ницше и Ибсена к Пушкину, Некрасову и Гоголю; с запада — на восток, от личности — к народу.

Между прошлым русской литературы и ее будущим — мертвые отбросы когда-то живой тенденции и мертвые отбросы живого индивидуализма. Два творческих потока — от будущего к прошлому и от прошлого к будущему — еще не встретились, не соединились. Мертвая тенденциозность и мертвый аллегоризм искажают стремление живой проповеди соединиться с живой музыкой личности. Живая личность кажется каменным истуканом обществу; живое в обществе прячется под маской безличия. Черт еще "путает" нас.

Но важно одно: современная русская литература говорит о будущем; но читаем это будущее в прообразах прошлого: то, что казалось нам в прошлом нелепым, оказалось символичным, получило чисто внутренний смысл: и русская современная литература изнутри соприкоснулась с прошлым. Одна струя современной русской литературы *по-новому* осветила нам индивидуализм Пушкина, другая струя — оживила народность Гоголя и Достоевского. Будущее озарило прошлое; и, осязая прошлое, мы начинаем верить в настоящее.

Но еще нет цельности в современной литературе: все, имеющее значение в литературном *сегодня*, раскололось на два русла, а линии раскола уже засыпаны мусором вырождения; неопределенно смешиваются две литературные школы.

Русская тенденциозная литература, минующая символизм, обречена вращаться в круге идей, выход из которых был указан Толстым, Достоевским, Гоголем. Русские реалисты, разорвавшие с народом и проповедующие индивидуализм, смешны и жалки: господа Арцыбашев, Каменский, даже Куприн никуда не ведут; но и не поют вовсе, а пописывают. Так называемые "импрессионисты", как, например, Дымов, Зайцев и даже Л. Андреев — занимают промежуточное место. Там, где в Андрееве звучат гражданские ноты, там он в прошлом, там не поднимается он выше не только Толстого, Достоевского, Некрасова, но даже не достигает он силы Успенского, Гаршина, Горького, Короленки. А где Андреев символист, там он — не русский вовсе: там звучат в нем ноты Эдгара По, Пшибышевского, дурно усвоенного Ницше, Метерлинка. Символизм и натурализм, личность и общество не соединяет Андреев, но смешивает. И куда народнее, например, высокоталантливый символист Сологуб в "Мелком бесе", в "Истлевающих личинах" и других рассказах.

Действительно новое, близкое, нужное способны сказать символисты: в глубине души народной звучит им подлинно религиозная правда о земле; это потому, что они не более или менее индивидуалисты, а индивидуалисты, повернувшиеся к России: оттого-то Мережковский, индивидуалист-нищеванец, когда-то сумел понять Достоевского, Гоголя и Толстого так, как никогда никто их не понимал: читаем ли мы его или не читаем, но, когда мы говорим о Достоевском, мы во власти его идей. Те же индивидуалисты, которые и по сю пору глядят на Запад, никогда

не вырвутся из-под власти Ницше. Западу некуда идти после Ницше. Индивидуалисты-западники или до конца, или еще не до конца ницшеанцы. Их участь — признать Богом себя. Бог — это я; Ты — это "Я"; они не поймут, пока не вернуться к народу, что их "Я" есть "Он" для народа. Если бы поняли они, что их "Я" в сущности не "Я", что подлинное "Я" их — в лучшем случае стремление к дальнему "Я", а это дальнее "Я" и есть народный "Он", "Бог", Который в сердце народном открывается, в "Я" открывается. Если б это они поняли, религия зажглась бы в них — да. Но они этого не понимают, не хотят понять.

Есть и полуобернувшиеся к народу, например Блок. Тревожную поэзию его что-то сближает с русским сектантством. Сам он себя называет "невоскресшим Христом"; а его *Прекрасная Дама*, в сущности, хлыстовская Богородица. Символист А. Блок в себе самом создал странный причудливый мир, но этот мир оказался до крайности напоминающим мир хлыстовский. Блок или еще народен, или уже народен. С одной стороны, его мучают *уже* вопросы о народе и интеллигенции, хотя он *еще* не поднялся к высотам ницшевского символизма, т. е. еще не переживал Голгофы индивидуализма. Оттого-то народ для него — как будто *Эстетическая категория*, а Ницше для него — только "чужой, ему не близкий, не нужный идол". Люди этого сознания не понимают вовсе, что соединение с народом не эстетика, как и Ницше не кумир, а самый близкий брат, принявший подвиг мученичества за всех нас.

Обращаясь к народу, они как бы говорят ему: так же почвенны мы, как народ; не в том почвенность, чтобы осесть в каком-нибудь уголке хлебопашеством: не в земле сила народа: земля русская скудная, осыпается, размывается, выветривается: овраги гложут ее; в России много оврагов, и потому-то *почвенники* могут остаться без почвы: так что или народ — мы, или нет — народа.

Народ, как мечта индивидуалиста, земля, как иллюзия, — вот во что превращается в них мука Гоголя, пророческий крик Достоевского, скорбная песнь Некрасова. Но этой мечтой и этой иллюзией закрываются они от Ницше. И висят в иллюзионистической пустоте. Так Восток входит в их западничество, расплывая подлинность Запада. Но и Запад оскопляют они своим *будто бы* религиозно переживаемым символизмом.

Их долг: или подняться к высотам вместе с Ницше, или действительно стать народными: в противном случае их литературная линия вырождается. Таков А. Блок, таков был бы и Андреев, если бы Андреев стал подлинным символистом; таков же Зайцев.

И они уже дали сорные всходы: грошное декадентство, рекламная соборность; все эти эротисты, мистические анархисты и прочие благополучно паразитируют на этом не до конца западничестве, не до конца народничестве.

Есть две линии русского символизма, две правды его. Эти правды символически преломились в двух личностях: в Мережковском и в Брюсове.

Мережковский первый оторвался от народничества в тот момент, когда народничество стало вырождаться в литературе русской; он избег крайности народничества, уходя в бескрайний запад индивидуализма.

Мережковский первый по времени увидел Ницше; глазами Ницше он окинул историю; согласился с "Антихристом" Ницше и поднял руку на историческое христианство. Это богоборчество отразилось в "Юлиане". Но, подняв руку, он остановился: и в "Я" он увидел второе "Я". "Я" или

"Ты"? Этот вопрос стоит у него в "Воскресших Богах". "Я" и "Ты" примиряется в третьем, в народе. И уже в "Петре" прозвучала глубоко народная нота. В "Петре" Мережковский вместе с русским сектантством. За "Петром" уже *проповедь*: литература ли это? Слово ли?

Нет слов тут... Далее: народный подвиг, углубление прошлого нашей литературы; Мережковский перенес свою художественную стихию в критику; после "Толстого и Достоевского" по-новому подошли мы к нашему прошлому.

Подошли и остановились, недоумеваем.

"De la musique avant toute chose", — раздался голос Брюсова в 1895 году своим до крайности преувеличенным декадентством. И мы встретили его как иностранца. Поэзия — это музыка, осязаемая не как проповедь, но как форма; и Брюсов дал ряд изумительных форм. Далее: показал он нам, что такое форма Пушкина.

Брюсов извлял лозунг формы в русской литературе. Не голое слово, — сплетенье слов нам дорого в Брюсове. Брюсов не проповедует, не идет, потому что путь его литературной линии не в истории: индивидуализм углубляет личность. Мережковский проповедовал индивидуализм; был ли он индивидуалистом в смысле Брюсова? Мережковский весь в искании; между собой и народом ищет он чего-то третьего, соединяющего. Брюсов не ищет: он изучает форму; в этом его подлинная правда, святая правда, принятая с Запада.

Так символически ныне расколот в русской литературе между правдою личности, забронированной в форму, и правдой народной, забронированной в проповедь, — русский символизм, еще недавно единый.

Мережковский — весь искра, весь — огонь: но направление, в котором он вдет, за пределами литературы; литература все еще форма. А Мережковский не хочет искусства; он предъявляет к ней требования, которые она, как форма, не может выполнить.

Литература должна быть действительно религиозна, а единственная форма действительности — проповедь.

Но после Ницше, молчаливо улыбавшегося нам на проповедь, Ницше, который проповедовал не словами, а жестами страдания, подвигом мученичества, безумием, — литературная проповедь — мертвая проповедь. И Мережковский боится пророчествования: между тем слово его достигает до нас в форме проповеди, а не живой действительности.

Брюсов — весь блеск, весь — ледяная, золотая вершина: лед его творчества обжигает нас, и мы даже не знаем — огонь он или лед: но творчество его не говорит вовсе о том, как нам быть. Он, как и Ницше, молчит в самом тайном. Но Ницше не вынес своей немоты, сошел с ума; что происходит с Брюсовым под трагической маской — никто не знает, пока он не снимет маски, не скажет слова.

"Вы — родоначальник и представитель живой линии русской литературы!" — хочется крикнуть Брюсову — или его двойнику, бронзовой статуе, изваянной в наших сердцах, "Вы — знамя, будьте же знаменем..."

"Ах, вернитесь в литературу как форму поэзии: не уходите из литературы: с вами уходит в проповедь огромный художник; наденьте до времени поэтическую маску; еще не настало время действовать", — хочется крикнуть Мережковскому. "Действие, соединяющее нас с народом, не литературное творчество, а религиозное творчество самой жизни; в вашем призыве есть преждевременность: не рано ли вы снимаете маску? Еще не исполнились сроки!"

В молчании Брюсова, в слишком громком голосе Мережковского символически отразилась трагедия современности: молчание Запада

там, где над смыслом жизни поставлен роковой вопрос, и крик с Востока, превращающим роковые, еще только приближающиеся к нам вопросы жизни в преждевременный призыв.

Одна правда с Мережковским, от которого ныне протягивается линия к религиозному будущему народа.

А другая правда с Брюсовым.

Но обе позиции как-то обрываются: в одной нет уже слов, в другой — нет еще действия.

Мережковский — слишком ранний предтеча "*дела*", Брюсов — слишком поздний предтеча "*слова*".

Слово и дело не соединены; но и не может быть ныне *слово* соединено с *делом*.

Мы, писатели, как теоретики, имеем представление о будущем, но, как художники, говоря о будущем, мы только люди, только ищущие; не проповедующие, а исповедующие.

Мы просим только одно: чтобы нам верили, что наша исповедь — живая исповедь.

Есть общее в нас, пишущих и читающих, — все мы в голодных, бесплодных равнинах русских, где искони водит нас нечистая сила.

ГОГОЛЬ

I

Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и все же далекая, все еще не ясная для нас, песня — песня Гоголя.

И самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, — смех мертвеца, смех Гоголя!

"Затянутая вдали песня, пропадающий далече колокольный звон... горизонт без конца... Русь, Русь!" ("Мертвые души") — и тут же, строкой выше, — в "полях неоглядных" "солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью "такой-то артиллерийской батареи" ("Мертвые души"). Два зренья, две мысли, но и два творческих желания; и вот одно: "Облечь ее в месячную чудную ночь, и ее серебряное сияние, и в теплое роскошное дыхание юга. Облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она нестерпимого блеска" (Размышление "pro domo sua" по поводу ненаписанной драмы). А другое желание заключалось в том, чтобы "дернуть" эдак многотомную историю Малороссии без всяких данных на это,

"Глаза... с пением вторгавшиеся в душу" ("Вий"). Всадник, "отдающийся" (вместо отражающийся) в водах ("Страшная месть"). "Полночное сиянье... *дымилось* по земле" ("Вий"). "Рубины уст... *прикипали*... к сердцу" ("Вий"). "*Блистательная* песня соловья" ("Майская ночь"). "Волосы, будто *светло-серый туман*" ("Страшная месть"). "Дева светится сквозь воду, как будто бы сквозь стеклянную рубашку" ("Страшная месть"). "Из глаз вытягиваются клещи" ("Страшная месть"). "Девушки... в белых, как убранный ландышами луг, рубашках" и с телами, "сваянными из облаков", так что тела просвечивали месяцем ("Майская ночь"). Быть может, чрез миг *ландышевая* белизна их рубашек станет *стеклянной* водой, прострутся ручьем, а ручей изойдет дымом, или оборвется над камнем пылью у Гоголя, как валится у него серой пылью

вода ("Страшная месть"), чтобы потом засеребриться, как *волчья шерсть* ("Страшная месть"), или под веслами сверкнуть, "как из-под огнива, огнем" ("Страшная месть")

Что за образы? Из каких невозможностей они созданы? Все перемешано в них: цвета, ароматы, звуки. Где есть смелее сравнения, где художественная правда невероятней? Бедные символисты; еще доселе упрекают их критика за *"голубые звуки"*, но найдите мне у Вердена, Рембо, Бодлера образы, которые были бы столь невероятны по своей смелости, как у Гоголя. Нет, вы не найдете их, а между тем Гоголя читают и не видят, не видят доселе, что нет в словаре у нас слова, чтобы назвать Гоголя; нет у нас способов измерить все возможности, им исчерпанные: мы еще не знаем, что такое Гоголь; и хотя не видим мы его подлинного, все же творчество Гоголя, хотя и суженное нашей убогой восприимчивостью, ближе нам всех писателей русских XIX столетия.

Что за слог!

Глаза у него с пением вторгаются в душу, а то вытягиваются клещами, волосы развеваются в бледно-серый туман, вода — в серую пыль; а то вода становится стеклянной рубашкой, отороченной волчьей шерстью — сиянием. На каждой странице, почти в каждой фразе переходение границ того, что есть какой-то новый мир, вырастающий из души в *"океанах благоуханий"* ("Майская ночь"), в *"потопах радости и света"* ("Вий"), в *"вихре веселья"* ("Вий"). Из этих вихрей, потоков и океанов, когда деревья шепчут свою *"пьяную молвь"* ("Пропавшая грамота"), когда в экстазе человек, как и птица летит... "и казалось... вылетит из мира" ("Страшная месть"), рождалась песни Гоголя; тогда хотелось ему песню свою "облечь... в месячную чудную ночь... облить ее сверкающим потоком солнечных лучей, и да исполнится она нестерпимого блеска" (из "Набросков" Гоголя). И Гоголь начинал свое мироздание: в глубине души его — рождалось новое пространство, какого не знаем мы; в потоках блаженства, в вихрях чувств извергалась лава творчества, застывая *"высоковерхими"* горами, зацветая лесами, лугами, сверкая прудами: и те горы — не горы: "не задорное ли море выбежало из берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались неподвижными в воздухе" ("Страшная месть"). "Те леса — не леса:... волосы, поросшие на косматой голове деда" ("Страшная месть"); "те луга — не луга: ...зеленый пояс — перепоясавший небо" ("Страшная месть"); и пруд тот — не пруд: "как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далеко темное небо, осыпая ледяными поцелуями огненные звезды..." ("Майская ночь"). Вот какова земля Гоголя, где леса — борода деда, где луга — пояс, перерезавший небо, где горы — застывшие волны, а пруд — старец бессильный, обнимающий небо. А небо?.. В "Страшной мести" у Гоголя оно (небо) наполняет комнату колдуна, когда колдун вызывает Катерину душу; само небо исходит из колдуна, как магический ток... Так вот какое небо у Гоголя: колдовское небо; и на этом-то небе возникает у него земля — колдовская земля: оттого-то лес оказывается головой деда, и даже из печной трубы *"делается ректор"*; таковы же у Гоголя и дети этой земли — страшные дети земли: это или колдун, или Вий, или панночка, тела их сквозные, сваянные из облаков; даже свиньи на этой странной земле, по меткому наблюдению Эллиса, — *"поводят очами"*; та земля — не земля: то облачная гряда, пронизанная лунным сиянием; замечтайся — и мечта превратит тебе облачное очертанье по воле твоей и в русалку, и в чёрта, и в град новый — и ты найдешь здесь сходство хоть с Петербургом.

Нестерпимого блеска песнь Гоголя; и свет этой песни создал ему новую, лучшую землю, где мечта — не мечта, а новая жизнь. Песнь его

— сиянье, "как сквозное покрывало, ложилось легко" ("Вий") на землю, по которой ходил Гоголь; "дамасскою дорогой и белою, как снег, кисею" ("Страшная месть") закутал Гоголь от нас, от себя подлинную землю; и складки этой кисеи рождали, будто из облак *сваянные*, преобразованные тела летающих *панночек*. Действительность в первый период творчества является у Гоголя часто под романтической вуалью из месячных лучей; потому что действительность у него подобна той даме, которой наружность выносима только под вуалью; но вот срывает Гоголь вуаль с своей дамы — посмотрите, во что превращает действительность Гоголь: "Погонщик скотины испустил такой смех, как будто бы два быка один против другого зарычали разом" ("Вий"). "Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх"... "У Ивана Ивановича... глаза табачного цвета, и рот... несколько похож на букву ижицу; у Ивана Никифоровича... нос в виде спелой сливы"... "Вот у нашего заседателя вся нижняя часть лица баранья, так сказать... А ведь от незначительного обстоятельства: когда покойница рожала, подойди к окну баран, и нелегкая подстрекни его заблеть" ("Тяжба").

Вот так действительность! После сваянных из облачного блеска тел выползают у него бараньи хари, мычащие на нас, как два быка, выползают редьки с хвостами вверх и вниз, с табачного цвета глазами и начинают не ходить, а шмыгать, семенить — бочком-бочком; и всего ужасней то, что Гоголь заставляет их изъясняться деликатным манером; эти "редьки" подмигивают табачного цвета глазками, пересыпают речь словечками "изволите ли видеть", и докладывает нам о них Гоголь не простора со странной отчаянной какой-то веселостью, у заседателя нижняя часть лица не баранья, а *"так сказать"* баранья — *"так сказать"*, от незначительного обстоятельства: оттого, что в момент появления на свет заседателя баран подошел к окну: ужасное *"так сказать"*, Здесь Гоголя называют реалистом, — но помилуйте, где же тут реальность: перед нами не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки; во всяком случае этот мир, на судьбы которого влияет баран, подошедший к окну, пропавшая черная кошка ("Старо-светские помещики") или *"гусак"* — не мир людей, а мир зверей.

А все эти семенящие, шныряющие и шаркающие Перепенки, Голопушки, Довгочуны и Шпоньки — не люди, а редьки. Таких людей нет; но в довершение ужаса Гоголь заставляет это *зверье* или *репье* (не знаю, как назвать) танцевать мазурку, одолжаться табаком и даже более того, — испытывать мистические экстазы, как испытывает у него экстаз одна из редек — Шпонька, глядя на вечеряющий луч; и даже более того: амфибии и рептилии у него покупают человеческие души. Но под какими же небесами протекает жизнь этих существ? "Если бы... в поле не стало так же темно, как йод овчинным тулупом", — замечает Гоголь в одном месте. "Темно и глухо (в ночи), как в винном погребе" ("Пропавшая грамота"). Гоголь умел растворять небо восторгом души и даже за небом провидел что-то, потому что герои его собирались разбежаться ж вылететь из мира; но Гоголь знал и другое небо, как бараний тулуп и как крышка винного погреба. И вот, едва снимает он с мира кисею своих грез, и вы оказываетесь уже не в облаках, а здесь, на земле, как это *"здесь"* земли превращается в нечто под бараньим тулупом, а вы — в клопа, или блоху, или (еще того хуже) — в редьку, сохраняемую на погребе.

И уже другая у Гоголя начинается сказка, обратная первой. Людей не знал Гоголь. Знал он великанов и карликов; и землю Гоголь не знал

тоже — знал он "сваянный" из месячного блеска туман или чёрный погреб. А когда погреб соединял он с кипящей месячной пеной туч или когда редьку соединял он с существами, летающими по воздуху, — у него получалось странное какое-то подобие земли и людей; та земля — не земля: земля вдруг начинает убежать из-под ног; или она оказывается гробом, в котором задыхаемся мы, мертвецы; и те люди — не люди: пляшет казак — глядишь: изо рта побежал клык; уплетает галушки баба — глядишь: вылетела в трубу; идет по Невскому чиновник — смотрит: ему навстречу идет собственный его нос. И как для Гоголя знаменательно, что позднейшая критика превратила Чичикова — этого самого реального из его героев — ни более ни менее как в чёрта; где Чичиков — нет Чичикова: есть "немец" со свиным рылом, да и то в небе: ловит звезды и уже подкрался к месяцу. Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью. Кто-то из-под ног его выдернул землю; осталась в нем память о земле: земля человечества разложилась для него в эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела: их тела не тела — облачный туман, пронизанный месяцем; или они стали человекообразными *редьками*, вырастающими в навозе. И все лучшие человеческие чувства (как-то: любовь, милосердие, радость) отошли для него в эфир... Характерно, что мы не знаем, кого из женщин любил Гоголь, да и любил ли? Когда он описывает женщину — то или виденье она, или холодная статуя с персями, "матовыми, как фарфор, не покрытый глазурью", или похотливая баба, семяющая ночью к бурсаку. Неужели женщины нет, а есть только баба или русалка с *фарфоровыми персями*, сваянная из облаков?

Когда он учит о человеческих чувствах, — он резонирует и даже более того: столоначальнику советует помнить, что он — как бы чиновник небесного стола, а в николаевской России провидит он как бы "град новый, спускающийся с неба на землю".

Радует ли Гоголь? нет, темнеет с годами лицо Гоголя; и умирает Гоголь со страху.

Невыразимые, нежные чувства его: уже не любовь в любовных его грехах — какой-то мировой экстаз, но экстаз невоплотимый; зато обычные чувства людей для него — чувства подмигивающих друг другу шпонек и редек. И обычная жизнь — сумасшедший дом. "Мне опротивела пьеса ("Ревизор"), — пишет Гоголь одному литератору, — я хотел бы убежать теперь..." "Спасите меня! Дайте мне тройку, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик... взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не было видно ничего..." ("Записки сумасшедшего").

Не должен ли Гоголь в этом мире своих редек и блистающих на солнце тыкв с восседающим среди оных *Довгочуном* воскликнуть вместе со своим сумасшедшим: "Далее, далее — чтобы не было видно ничего?"

II

Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик. Да, он видел все пылинки на бекеше Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратил самого Ивана Ивановича в пыльную бекешу: не увидел он только в Иване Ивановиче человеческого лица; да, видел он подлинное стремленье, чувства людские, столь ясно глубокие разглядел несказанные корни этих чувств, что чувства стали уже чувствами *не человеков*, а каких-то еще невоплощенных существ; летающая ведьма и грязная баба; Шпонька, описанный, как овощ, и Шпонька, испытывающий эк-

стаз, — несоединимы; далекое прошлое человечества (зверье) и далекое будущее (ангельство) видел Гоголь в настоящем. Но настоящее разложилось в Гоголе. Он — еще не святой, уже не человек. Провидец будущего и прошлого зарисовал настоящее, но вложил в него какую-то нам неведомую душу. И настоящее стало прообразом чего-то... Но чего?

Говорят, реалист Гоголь — да. Говорят, символист он — да. У Гоголя леса — не леса; горы — не горы; у него русалки с облачными телами; как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и По, в повседневность вносил грезу. Если угодно, Гоголь — романтик; но вот сравнивали же эпос Гоголя с Гомером?

Гоголь гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму; следовательно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика; реалист — реалиста.

Но подходим мы не к школе — к душе Гоголя; а страдания, муки, восторги этой души на таких вершинах человеческого (или уже сверхчеловеческого) пути, таких кощунственно вершины эти мерить нашим аршином; и аршином ли измерять высоту заоблачных высот и трясины бездонных болот? Гоголь — трясины и вершина, грязь и снег; но Гоголь уже не земля. С землей у Гоголя счеты; земля совершила над ним свою *страшную месть*. Обычные для нас чувства — не чувства Гоголя: любовь — не любовь; веселье — и очень невеселье; смех — какой там смех: просто рев над бекешей Ивана Ивановича, и притом такой рев, как будто "два быка, поставленные друг против друга, замычали разом". Смех Гоголя переходит в трагический рев, и какая-то ночь наваливается на нас из этого рева: "И заревет на него в тот день как рев разъяренного моря; и взглянет он на землю — и вот тьма и горе, и свет померк в облаках", — говорит Исая (V, 30). Гоголь подошел к странному какому-то рубежу жизни, за которым послышался ему рев; и этот рев превратил Гоголь в смех; но смех Гоголя — колдовской; взглянет на землю Гоголь, рассмеется — "и вот тьма и горе", хотя солнце сияет, "ряды фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом". Так прибирает поверхность земли Гоголь сказочным великолепием в своих реалистических рассказах (как, напр., в "Старосветских помещиках"). Но за этим великолепием, как за неким ковром золотым, накинутым над бездной ужаса, "бездна", по слову пророка Аввакума, для Гоголя "дала голос свой, высоко подняла руки свои" (Аввакум. III, 10). И вот вслед за описанием мертвой жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны — описанием, в котором все ясно, как днем, где жизнь их озарена великолепием идиллии, как залит их сад *багряцем вишен и яхонтовым морем слив*, — даже за этим великолепием золотого полудня посещает *Гоголя бездна* страха, как и Пульхерию Ивановну посещает бездна в образе *черной кошки*. И тут же, обрывая идиллию, Гоголь нам признается: "Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась с человеком... Я помню, что в детстве я часто его слышал... День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик переставал трещать; ни души в саду. Но признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихий настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался, как этой ужасной тишины среда безоблачного дня" ("Старосветские помещики"). Этот страх полу-

дня, когда земная отчетливость явлений выступает с особенной ясностью, древние называли паническим ужасом; и в Библии отмечен ужас этот: "Избавь нас от беса полуденна". Великий Пан или бес (не знаю кто) из лесных дебрей души подымал на Гоголя лик свой, и, ужаснувшись этого лика, Гоголь изнемогал в полуденной тишине среда яхонтовых слив, дынь, редек и Довгочунов, и в каждом Довгочхуне виделся Гоголю Басаврюк, и каждый чиновник именно *днем*, а не ночью становился для него *оборотнем*.

Но почему же? Дневное приближение *бездны* духа к поверхностям дневного сознания, рев ее ("и заревет на него в тот день как бы рев разъяренного моря") в солнечной тишине — обычное состояние высокопросвещенных мистов. Все мистерии начинались в древности страхом (*бездна* развертывалась под ногами посвящаемого в мистерии Египта, *бездна* выпускала оборотней с псиними головами пред посвящением в эпопты на больших мистериях Елевзиса), и этот страх переходил в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным и которое Достоевский называет "минутной вечной гармонией" — минутой, в которую испытываешь перерождение души тела, и она разрешается подлинным преображением (Серафим), подлинным безумием (Ницше) или подлинной смертью (Гоголь). Да: в образах своих, в своем отношении к земле Гоголь уже перешел границы искусства; бродил в садах своей души, да и набрел на такое место, где уже сад не сад, душа не душа; углубляя свою художественную стихию, Гоголь вышел за пределы своей личности и вместо того, чтобы использовать это расширение личности в целях искусства, Гоголь кинулся в бездну своего второго "я" — вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного оккультно разработанного пути, без опытного руководителя; вместо того, чтобы соединить эмпирическое "я" свое с "я" мировым, Гоголь разорвал связь между обоими "я", — и черная бездна легла между ними; одно "я" ужасалось созерцанием шпонок и редек, другое "я" летало в неизмеримости миров — там за небесным сводом; между обоими "я" легло мировое пространство и время биллионами верст и биллионами лет. И вот, когда наступал зов души ("вам, без сомнения, случалось слышать голос, называющий вас по имени, который... объясняют тем, что душа стосковалась с человеком") — когда наступал этот зов, черная бездна пространств и лет, разделявшая оба "я" Гоголя, разрывала перед ним покров явлений — и он слышал "как бы рев разъяренного моря". "Признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихий настигла меня среди... леса, я бы не так испугался", — вздыхает Гоголь; оттого-то метался он безвыходно — все искал *посвященного в тайны*, чтобы тот спас его... И напал на о. Матвея; что мог сделать о. Матвей? Он не мог понять Гоголя. Самый кроткий и доброжелательный человек, не глядящий туда, куда глядел Гоголь, мог бы лишь погубить его. Гоголь взлетел на крыльях экстаза, и даже вылетел из мира, как безумная пани его, Катерина, которая "летела... и казалось... вылетит из мира". Вылетела и сошла с ума, как вылетел Гоголь уже тогда, когда кричал устами своего сумасшедшего: "Несите меня с этого света. Далее, далее, чтобы не видно было ничего". Далее — по слову Исаяи: "И вот — тьма, горе и свет померк в облаках" (V, 30). Гоголю следовало бы совершить паломничество к фолиантам Беме, к древним рукописям Востока, Гоголю следовало бы понять прежде всего, что тому, *в чем он*, есть объяснения; тогда понял бы он, что, быть может, найдутся и люди, которые могут исправить страшный вывих души его; но у Гоголя не было терпения *изучать*, и потому-то искал он руководителя вовсе не

там, где следовало; не изучал Гоголь восточной мистической литературы — не изучал вообще ничего: хотел *"дернуть"* историю Малороссии, эдак томов шестнадцать. Между тем Фалес и Платон путешествовали в Египет: в результате учение Платона об идеях и душе — той душе, которая, стосковавшись с телом, зовет человека (и Гоголь этот зов слышал). Учение Платона — только внешнее изложение мудрости Тота-Гермеса; оно опирается на мистерии, как опирается на *Йогу* учение некоторых школ Индии об Алаи (душе мира, с которой соединяет свое "я" посвященный). *Душа* стосковалась по Гоголе; Гоголь стосковался по *душе* своей, но *бездна* легла между ними: и свет для Гоголя померк. Гоголь знал мистерии восторга, и мистерии ужаса — тоже знал Гоголь. Но мистерии любви не знал. Мистерию эту знали посвященные; и этого не знал Гоголь; не знал, но заглядывал в сокровенное.

Восторг его — дикий восторг: и вдохновений сладость — дикая сладость: и уста — не улыбаются, а *"усмеваются смехом блаженства"*. Пляшет казак — и вдруг "изо рта выбежал клык" ("Страшная месть"), "Рубины уст прикипают к самому сердцу" (не любовь — вампирство какое-то!). Во всем экстазе, преображающем и Гоголя, и мир ("травы казались дном какого-то светлого... моря" ("Вий"), — во всем этом экстазе "томительное, неприятное и вместе сладкое чувство" ("Вий") или "пронзающее, томительное сладкое наслаждение" ("Вий") — словом, "бесовски сладкое" ("Вий"), а не божественно сладкое чувство. И оттого преображенный блеск природы начинает пугать; и "Днепр" начинает серебриться, "как волчья шерсть" (почему *"волчья"*?). А когда преображается земля, так что изменяются пространства (под Киевом "засинел Лиман, за Лиманом... Черное море... Видна была земля галичская"), почему "дыбом поднимаются волосы", а "бесовски сладкое" чувство разрешается тем, что конь заворачивает морду и — чудо! — смеется? Не мистерией любви разрешается экстаз Гоголя, а дикой пляской; не в любви, а в пляске безумия преображается все; подлинно — в заколдованном месте Гоголь: "и пошел... вывертывать ногами по всему гладкому месту... сзади кто-то засмеялся. Оглянулся: ни баштану, ни чумаков, ничего... вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головой свесилась гора... из-за нее мигает какая-то харя" ("Заколдованное место"). Душа позвала человека — восторг, пляска: а в результате: круча без дна да какая-то харя. И только? Так всегда у него: Хома Брут тоже *пошел шесть* с панночкой на спине, а потом рев: "приведите Вия". И Вий, дух земли, которую оклеветал Гоголь, указывает на него: *"вот он"*; и превращенные Гоголем в нечистей люди бросаются на Хому-Гоголя и убивают его; это потому, что имел Гоголь видение, Лик, но себя не преобразил для того, чтоб безнаказанно видеть Лик, слушать зов Души любимой, чей голос по слову Откровения "подобен шуму вод многих"; этот шум стал для Гоголя *"ревом"*, блеск преображения — *"волчьей шерстью"*, а душа — *"Ведьмой"*. Обратни вместе с Гекатой не трогали посвящаемых в мистерии, выходя из Елевзинского храма. И они грызли Гоголя, как грызли мертвецы колдуна. И *лик*, виденный Гоголем, не спас Гоголя: этот лик стал для него "всадником на Карпатах". От него убежал Гоголь. "В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо. Непрошеное, незваное, явилось оно к нему в гости... И страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него" ("Страшная месть"). И в ясный солнечный день Гоголь дрожал, потому что казалось ему, что "мелькает чья-то длинная тень, а небо ясно, и тучи не пройдет по нем" ("Страшная месть"). Это — тень *чудного лица*, которое, несмотря на то, что оно — *чудное*, ужасало Гоголя всю жизнь: это потому, что мост

любви, преображающий землю, рухнул для Гоголя и между *Лицом Небесным* и им образовалась черная, ревущая бездна, которую занавесил Гоголь смехом, отчего смех превратился в рев, "как будто два быка, поставленные друг против друга, заревели разом". Бездны боялся Гоголь, но смутно помнил (не сознанием, конечно), что за "бездной этой" (за миллиардами верст и лет) милый голос, зовущий его: не пойти на зов не мог Гоголь: пошел — и упал в бездну: мост любви рухнул для него, а перелететь через бездну не мог Гоголь; он *влетел в нее, вылетев из мира* (как могли влететь в бездну неофиты, проходящие испытания). Гоголя удручает какое-то прошлое, какое-то предательство земли — грех любви (недаром мы ничего не знаем об увлечениях этой до извращенности страстной натуры). "Спасите меня!.. И несите с этого света! Далее, чтобы не видно было ничего". Ничего: ни шпонек, ни земли, ни Лика.

"Божественная ночь! Очаровательная ночь!" ("Майская ночь"). "Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи", — восхищается Гоголь. И подлинно: многие ли знают такие ночи, когда воды превращаются в сверкающую "волчью шерсть", а травы кажутся "дном... какого-то светлого моря"? И все же чудится нам, что этот восторг и радость эта — "к худу": и все такие ночи худо кончались для Гоголя. Наконец, Гоголь не захотел уже ни "дней с зовом", ни ночей "с волчьей шерстью", закричал: "Далее! Далее, чтобы не видно было ничего".

Любит Гоголь Россию, страну свою; как любовник любимую, ее любит Гоголь: "Русь! Чего ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?" ("Мертвые души"). Какую-то не ведомую никому Россию любит Гоголь: любит Гоголь Россию старинной любовью: она для него — как для колдуна дочь его, Катерина; над ней колдует Гоголь: "Что глядишь ты так?.. Неестественной властью осветились мои очи"... Что за тон, что за ревнивая властность — Гоголь заклинает Россию; она для него — образ всю жизнь неведомой ему, и все же его любовницы. Не той ли же властью светятся очи Гоголя, какой осветились очи старика-отца в "Страшной мести": "чуден показался ей (Катерине или России?) странный блеск очей"... "Посмотри, как я поглядываю очами", — говорит колдун, являясь во сне дочери. "Посмотри, как я поглядываю на тебя очами", — как бы говорит Гоголь, являясь нам во сне русской жизни (русская жизнь — самый удивительный сон): "Сны много говорят правды" ("Страшная месь"). И какою-то вещью, едва уловимой во сне правдой обращается Гоголь к спящей еще доселе земле русской: "Русь!.. Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе?.. Какая непостижимая связь таится между нами?.. Неестественной властью осветились мои очи"... Непостижимо, неестественно связан с Россией Гоголь, быть может, более всех писателей русских, и не с прошлой вовсе Россией он связан, а с Россией сегодняшнего и еще более завтрашнего дня.

Разве не сон все, что происходит с нами, с землей, нашей родиной; еще недавно странным блеском озарилась страна родная, так что из Москвы стали видны и Лиман, и Черное море, и всадник неведомый. А теперь, даже в солнечный день, когда и туч нет, чья-то мелькает страшная тень: тень ужасной, из глубины души, из глубины земли идущей провокации. Все стало странно и непонятно; и страна наша в смертельной тоске; и здесь, и там идет дикая пляска странного веселья, странного забвенья. И как горы Карпатские, тучи бед нависают над нами: на горах тех — мститель неведомый. И странный в глубине души

поднимается вопль: Русь! Чего ты хочешь от нас? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?.. Не знаем... А что-то зовет и рыдает: и хватает за сердце.

Пред завесою будущего мы, словно неопиты пред храмом; вот разорвутся завесы храма — что глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван?

Гоголь прежде всех подошел к мистерии этой, и встал пред ним мертвец. Умер Гоголь.

А теперь мы стоим пред тем же видением — видением Смерти. И потому-то видение Гоголя ближе нам всего, что было сказано о нас и о родине нашей. Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадет лишь тогда, когда мы души наши очистим для великой мистерии: мистерия эта — служение родине не только в формах, но в духе и истине. Тогда спадет с нее саван, явится нам душа наша, родина.

III

Касаясь Гоголя, невозможно не сказать хотя бы двух слов о его слоге. Можно написать многотомное исследование о стиле и слоге гоголевских творений. И как реализм Гоголя слагается из двух сказок о дочеловеческой и сверхчеловеческой земле, так и естественная плавность его слога слагается тоже из двух неестественностей. Она слагается из тончайшей ювелирной работы над словом, и притом такой, что остается совершенно непонятным, как мог Гоголь, нагромождавший чудо технического искусства на чуде, так что ткань его речи — ряд технических фокусов, — как мог Гоголь именно при помощи этих фокусов выражать экстаз души живой? Такова одна сторона гоголевской стилистики, перебиваемая подчас грубым (даже не грамматическим) оборотом речи или совершенно грубым, нелепым и даже пошлым приемом. Такие ничего не говорящие эпитеты, как "*чудный*", "*роскошный*", "*очаровательный*", пестрят слог Гоголя и сами по себе ничего не выражают; но в соединении с утонченнейшими сравнениями и метафорами придают особое обаяние слогу Гоголя. Кто не помнит поразительной повести о капитане Копейкине; но потрудитесь взглянуть, в чем технический фокус этого приема: совершенно банальное изложение злоключений несчастного капитана перебивается буквально через два слова вставкой выражений "*изволите ли видеть*", "*так сказать*" и т. д.

Именно этим грубым приемом достигает Гоголь ослепительной выразительности. Слог Гоголя одновременно и докультурный, и вместе с тем превосходит в своей утонченности не только Уайльда, Рембо, Сологуба и других "декадентов", но и Ницше подчас.

Все те приемы, которые характеризуют лучших стилистов нашего времени (именно как стилистов *нашего* времени), налицо у Гоголя.

Во-первых, обилие аллитераций в прозе.

"Светлый серп светил" ("Вий"). "Вихрь веселья" ("Вий"). "Усмехнуться смехом" ("Вий") (здесь аллитерация соединяется с усилением глагола "*усмехнуться*" существительным "*смехом*"). "В ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего" ("Вий"). (Здесь "*ту*" "*ут*" и одновременно "*му*" "*ум*".) "Как клокотанье кипящей смолы" ("Вий"). "Круглый и крепкий стан" ("Вий"). "Костяные когти" ("Вий"). "Острые очи не отрывались" ("Страшная месть") и т. д.

Во-вторых, изысканность расстановки слов.

1) Разделение существительного от прилагательного вставочными словами; некоторые наивные критики вменяют в вину такому тонкому

стилисту, как Сологуб, то, что он пользуется этим, якобы модернистическим приемом ("тяжелые на его грудь положил лапы"). А вот вам наудачу из Гоголя: "Поглощенные ночным мраком дуга" ("Вий"). "Блестели золотые главы вдали киевских церквей" ("Вий") (вместо: "вдали блестели"). "Он не утерпел, уходя, не взглянуть" ("Вий"). "Страшную муку, видно, терпел он" ("Страшная месть") (вместо: "Он, видно, терпел страшную муку") и т. д.

2) Сложные эпитеты также употреблял Гоголь в изобилии: "бело-прозрачное небо", "сутозолотая парча", "длиношейный гусь", "высоковерхие горы".

3) Иногда эпитеты эти дерзки до чрезвычайности: "оглохлые стены", "поперечивающее себе чувство", "ключевой холод" и т. д.

4) Характерны глаголы Гоголя; в употреблении их мы усматриваем самый откровенный импрессионизм: "Перси просвечивали" ("Вий"), "Сияние дымилось", "Вопли... едва звенели", "Голос одиноко сыпался", "Слова... всхлипывали", "Валится... вода", "Холод прорезался в казацкие жилы", "Сабли... звукнули", "Запировав пир", "Шумит, гремит конец Киева", "Гора за горой... обковывают землю", "Очи выманивают душу", "Перепел... гремит", "Пламя... выхватилось" и т. д.

5) Я не говорю уже о сравнениях Гоголя; иногда целыми страницами идет описание того, с чем сравнивается предмет, который иной раз вовсе не описан. Я не стану утруждать внимание примерами. Достаточно привести одну фразу: "Слышался шум (какой же шум?)... будто ветер" (1-я степень определения шума); но не просто ветер, а "ветер в тихий час вечера" (2-я степень определения); этот "ветер" — "наигрывал, кружась, по водному зеркалу" (3-я степень определения шума); и не просто "ветер наигрывал, кружась", а — "нагибая еще ниже в воду серебряные ивы" (4-я степень определения). С одной стороны — "шум", а с другой стороны — тончайший анализ (какой именно шум). Никто после Гоголя не выбирал таких изысканных сравнений. Характерна для Гоголя трехчленная форма равнения: "Те луга (1) — не луга (2); то — зеленый пояс" (3) и т. д.

6) У Сологуба характерно скопление многих глаголов, существительных, прилагательных; у Гоголя тоже: "Степь краснеет, синее, горит цветами" ("Иван Федорович Шпонька"). Или: "Перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик — и вдруг стройный хор" (там же). "Пошли писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни, с самоварами, бабами" ("Мертвые души"). "Городишки... с лавчонками, мучными бочками, калачами... Зеленые, желтые и свежерезанные черные полосы..." ("Мертвые души") и т. д.

7) Особенно характерно для Гоголя повторение одного и того же слова, параллелизмы и полупараллелизмы (иногда замаскированные): "В старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться" ("Страшная месть"). "Пировал до поздней ночи и пировал так, как теперь уж не пируют" ("Страшная месть"). "Из-за леса чернел земляной вал, из-за вала подымался старый замок" (здесь параллелизм выдержан до конца). "Под потолком мелькают нетопыри... и тень от них мелькает по стенам" (замаскированный параллелизм).

8) Иногда расстановка слов или параллелизм достигают необычайной утонченности: "Снилось мне, чудо, право, и так живо, снилось мне" ("Страшная месть"). "Блеснул день, но не солнечный: небо хмурилось и тонкий дождь сеялся на поля, на широкий Днепр. Проснулась пани

Катерина, но не радостна; очи заплаканы, и вся она смутна и беспокойна". Здесь двойной параллелизм формы и смысла: параллель в расположении фраз и одновременно параллель между погодой и состоянием души пани Катерины: "*Блеснул день*" — "*проснулась пани Катерина*"; "*но не солнечный день*" — "*но не радостна*"; "*небо хмурилось*" — "*очи заплаканы*"; "*и тонкий дождь сеялся*" — "*и вся она смутна*". Или: "*Муж мой милый, муж дорогой*" (пропуск местоимения "мой" усиливает лиризм фразы) и т. д.

9) Иногда параллелизм у Гоголя только подразумевается: "А из окошка далеко блестят горы и Днепр; за Днепром синеют леса... Но не далеким небом и не синим лесом любитесь пан Давило (*фигура нарастания*): глядит он на выдавшийся мыс..." ("Страшная месть").

10) Иногда изысканность формы переходит все пределы, и вот тогда-то ударит по нашим нервам Гоголь намеренно банальной риторикой: "*Божественная ночь! Очаровательная ночь*". Но странно: именно эта риторика после тончайших красочных сочетаний, после тончайших изгибов фразы загорается невероятным блеском совершенства, и нам начинает казаться, что нет ничего проще и естественнее прозы Гоголя; но то — обман.

Я не могу перечислить здесь и сотой части всех тех сознательных ухищрений, к которым прибегает стилистика Гоголя. Знаю только одно: в стилистике этой отражается самая утонченная душа XIX столетия. Нечеловеческие муки Гоголя отразились в нечеловеческих образах; а образы эти вызвали в творчестве Гоголя нечеловеческую работу над формой.

Быть может, Ницше и Гоголь — величайшие стилисты всего европейского искусства, если под стилем разуметь не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души.

ЧЕХОВ

I

Жизнь — замкнутая отовсюду комната. Тут мы с рождения до смерти заключены, как в темнице. Перед нами только стены, и никто, наверное, не скажет, что находится за ними. Мы все в одном положении. Видим одно. Знаем одно. Но разнообразно отношение к этому, единому для всех, содержанию жизни.

Мы можем говорить, хотя и заключены в тюрьму, из которой только смерть — выход, что стены темницы стеклянные. И развернутое перед нами содержание жизни — то райские, то адские картины великого Мастера — находится по ту сторону прозрачных стен. И чем глубже наши переживания, тем больше черт мы сумеем увидеть в развернутой панораме.

Мы можем думать и то, что стены нашей темницы вовсе не прозрачны, а разнообразные картины жизни — только фресковая живопись, покрывающая стены. Все это *не там*, а *здесь*, с нами. Мы можем тогда изучать свойства красок и род живописи, которой раскрашена наша жизнь.

Нам доступно еще иное отношение к жизни. Когда мы открываем сердце тем картинам, которые вокруг нас, мы можем не задаваться вопросом, где они развернуты. Нет нам нужды скоблить стены нашей

тюрьмы в надежде, что отстанет слой красок, покрывающих эти стены, или горевать о том, что краски не отстают, и стало быть, они за стенами, а стены — прозрачные: мы можем любить эти картины жизни независимо от их положения только потому, что они — содержание нашей души. Относится ли это содержание к сущности или видимости — все равно: мы любим все это, а разве любовь спрашивает? Разве она требует документов? Мы любим. Любя, выражаем. И пусть мистик видит в выражении наших переживаний глубокие прозрения в сверхчувственное, а позитивист — только здешнюю жизнь, оба они должны согласиться, что такое выражение переживаний реально истинной, не претендующей на тенденцию реальностью.

Одно время ошибочно полагали, что, выражая глубины духа, мы отрываемся от действительности и что глубины нашего духа уже не действительность. Но когда заключили о недействительности всего глубокого и противопоставили плоскость глубине, еще более отошли от действительности в область миражей. Тенденциозное понимание жизни, провозгласившее *"тьмы низких истин"* в пику *"возвышающему обману"*, тоже грешило против реальности, ибо приняло на веру слова о *"возвышающем обмане"*. В результате получились две уродливых схемы: 1) *"жизнь наша... душная... тесная... гроб"* (стих Бальмонта), 2) жизнь наша — *"печном горшок"*. Оба понимания жизни далеки от принципов истинного реализма, ибо в одном случае предполагалось а priori, что красоты, развернутые перед нами, — "где-то там, куда нет доступа", а в другом случае они низводились до фресок. В обоих случаях жизнь обращалась в призрак. Забывалось, что истинный реалист не предполагает, *а любит то, что есть*.

Долгое время только потустороннее выражал символ. Отвергая потустороннее, отвергли символ. Противопоставляли ему понятие. И свели художественное выражение к какому-то *мышлению в образах*. Но ведь ведь тут последний предел неясности — *contradictio in adjecto*. Забыли, что символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) — единственная реальность. И если некоторые формальные дисциплины дают возможность заключать о призрачности переживания, то, с другой стороны, эти же дисциплины, проведенные до конца, себя отрицают. А если это так, если призрачны слова о призрачности переживаний как чего-то непосредственно нам данного, то переживание — единственная реальность. И символизм (выражающий и не вопрошающий) — единственная форма реальности.

Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном. Действенность — глубочайший и основной признак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле.

II

Чехов был таким истинным художником. К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось вечное в его образах. Он — непрерывное звено между *отцами и детьми*, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора. Представитель тенденции *"печной горшок"* увидит в Чехове последнее

слово своего направления. Наоборот: изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка. Он увидит, что эта осторожная стыдливость коренится в прозрачности его символов и что необходимое условие прозрачности — произвольность, непреднамеренность, то, чему имя "*талант*", "*гений*".

Еще недавно углубленным наблюдателям открылись бездны неуяснимых переживаний. Но когда окружающая не откликнулась на *слова глубины*, наблюдатели отвернулись от окружающего, близкого; они облекли новые переживания в образы дальнего, причудливого. То здесь, то там разрывались ракеты странных грез; разрывали тишину обыденного тревожные фанфары. Так появились драмы Метерлинка, еще недавно казавшиеся неожиданными. Казалось, были вскрыты огромные пласты никем не затронутых прозрений, к которым не просочиться *реальной* жизни. И, однако, теперь мы видим, что это — заблуждение.

Мы видели порыв, быстроту, натиск, и показалось, что победа одержана. Творчество переплеснулось за жизнь и остановилось. Так стоит экспресс, по неизвестной причине задержанный на станции, словно торжествующий над жизнью — медленно ползущим товарным поездом. Но первоначальное расстояние, увеличившееся между поездами, опять уменьшается. Минута, и медленно ползущие товарные вагоны опередили экспресс; пассажиры экспресса, еще недавно смеявшиеся медлительной размеренностью жизни, сами остались за барьером, а жизнь просочилась туда, где, казалось, не могло быть никакой жизни.

Чехов не покидал обыденного. Пристальный взор его ни на минуту не отрывался от мелочей. Он любил эти мелочи и сумел подсмотреть здесь больше, нежели Метерлинк — эта ракета, вставшая над жизнью и опять упавшая в нее. Если творчество Чехова порой и могло нам казаться товарным поездом и мы спешим за экспрессом, в настоящую минуту следует признаться в том, что многие из нас остались далеко позади со своими "*экспрессами*", а "*товарный поезд*", перегнав, врезался жизнью в неизмеримые дали душевных пространств.

Как успел нам прискучить досадный манеженный модернизм, в котором так быстро и ловко свили себе гнездо и пошлая поза, и наивно-старческое открывание Америк там, где уже нет никакой Америки! Действительный пафос перед развернутой бездной Вечности успел породить целые фаланги "ходульных дел мастеров"! С какой жадностью обращаешься порой к освежающим, целомудренным истокам обыденности: там еще чисты струи вечной жизни! Как научаешься ценить в таланте Чехова эту любовь к мелочам, в которых, казалось, нечему сквозить, в которых, однако, сквозит столько.

Приглядываясь к творчеству Метерлинка, видишь, что красною нитью в его произведениях проходит тенденциозность, заранее определяющая *потусторонность* его прозрений. Можно говорить и о предвзятой гаератичности, невоплощенной сухости его символов: наличность прозрения он подчиняет тенденции. Такая тенденциозность лишь тогда получает свое полное оправдание, когда откровение художника переплещивается за пределы искусства, в жизнь. Но такого рода действительность — удел пророков и учителей жизни. И если мы наши "порхающие" художественные прозрения захотим уяснить и проповедовать, нужно сперва освоиться с бесконечностью кристаллов знания. Только тогда наши прозрения завоюют себе место наряду с непреложными для ума истинами. Явное крушение подобных прозрений мы видим у Метерлин-

ка: он окунулся в Вечность и захотел объяснять. Ничего не объяснил и должен был оставить занятые налетом позиции. Наоборот: Чехов ничего не объяснял: *смотрел и видел*. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они росли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И постольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символов, постольку Чехов более всего символист, более всего художник

III

Коллективное движение мысли параллельно движению массовых переживаний. Детерминизм, так недавно пугавший нас, не соответствовал ли пессимистической волне, охватившей наше общество? Казалось бы, Чехов — наиболее яркий выразитель пессимизма, и в его произведениях нет места радостной легкости; менее всего от него можно было бы ждать усмиренности вечного покоя. И, однако, это не так. Ведь он символист. Ведь истинное понятие о символе должно уничтожить в жизни деление на сущность и видимость, условность и безусловность. Символ — единственная, вечная реальность, и детерминистическая тенденция, явившаяся следствием более отчетливого уяснения некоторых рядов причинности, упорядочив функциональную зависимость явлений, всецело распространилась на жизнь с принятием лишь некоторых формальных методов познания. В символе же мы имеем преодоление понятий о формальном и субстанциональном, так что истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда непроизвольно вносит в нее неизъяснимую легкость и благодать.

Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство, отграниченный от иных методов познания и проведенный до конца, обеспечивая ясность понимания различных отношений, дает вместе с тем простор мистическим потребностям нашего духа. В последовательном проведенном детерминизма как метода обнаруживается призрачность его как известного рода формализма. Параллельно с детерминизмом последовательно проведенный пессимизм непроизвольно переходит в трагизм и религию, где уже навсегда притупляется первоначально острое жало разочарований. Обнаруживается иллюзия, еще недавние ужасы жизни отлетают в область миражей. Открывается царство Вечного Покоя.

Ужас обыденности, пошлость — своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающей декорацией, а действующие лица — силуэтами, намалеванными на полотне.

В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного значения, *что* и Рок — иллюзия. Точно чародей, ужаснувшийся нас безобразием жизни, *мягким* взором своим глядит из-за жизни: да, конечно, он знает *еще что-то*, чего мы не знаем, — знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои — мягкую грусть и легкость, — то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности

— *вечным покоем* произвольно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта произвольность! Вот что думает одно из действующих лиц его рассказов, глядя на картину: "Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше, все дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, — она почувствовала себя одинокой, и захотелось идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного" ("Три года").

Вот произвольный символ, о котором нельзя спросить: "Что это такое и почему эти слова о вечном?" Есть тут нечто неразложимое; чувствуешь, что все это так. Когда, расставаясь с любимым человеком, брошенная в глуши провинции одна из сестер говорит улетающим журавлям: "Милые мои!", чувствуешь музыку *Вечного Покоя*, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему. Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, — где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки — тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства. Чем обыденней говорят они, тем больше речь их становится похожей на шепот, так что уже почти нет их речей — но красноречивее голос безмолвия в неизвестных пространствах. Он растет и растет — призывный колокол Вечного Покоя, И уже наверное знаешь *о сереньких тропинках, что если все идти, идти и идти по ним, то там впереди, где вечерняя заря, будет покоиться отражение неземного, вечного.*

Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма. Читая изящно-легкие, всегда музыкальные, прозрачные и грустные произведения его, будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет ни горя, ни радости, а только Вечным Покой.

Его уже нет. Он в Вечном Покое. Пусть произносятся смутные речи, — слаще речей зашелестят над его прахом грустные березы, зашепчут сказки, сказки Вечности. В золотой солнечный день, и в ненастье, ж сквозь темь, и сквозь бледно-бурые рукава серебристых метелей знаменательно засияет над могилой пунцовая лампадка. Будут часы отбивать время.

И долго, долго, помня о нем, будут приходить к тихой могиле, омытой вечным покоем безвременья.