

В. ВЕЙДЛЕ

Умираніе искусства

**Размышленія о судьбѣ
литературнаго и художественнаго
творчества.**

**ПАРИЖЪ
1 9 3 7**

ИЗДАНИЯ ЖУРНАЛА „ПУТЬ ЖИЗНИ“ ЭСТОНІЯ.

Цѣна въ амер.
долларахъ.

«Умираніе искусства» В. ВЕЙДЛЕ	0.75
«Ликъ Пушкина» Сборникъ (Рѣчи проф. С. БУЛГАКОВА, Проф. А. В. КАРТАШЕВА, В. Н. ИЛЬИНА)	0.25
«Кн. С. Н. Трубецкой» Сборникъ	0.10

Въ ближайшемъ будущемъ выйдетъ
Сборникъ «Изъ житій Святыхъ»
Прив.-доц. В. В. ПРЕОБРАЖЕНСКАГО
Адресъ издательства Esthonia, Petseri, Kloostri t. 4.

Открыта подписка на

«ВѢСТНИКЪ» Органъ церковно-общественной
жизни, II-ой годъ изданія. Выходитъ 6 разъ
въ годъ. Подписная плата 1 ам. долларъ.

Адресъ редакціи 29. rue St. Didier. Paris XVI.

«ПУТЬ ЖИЗНИ» религ. культурный журналъ
IV-ый годъ изданія. Выходитъ разъ въ
мѣсяцъ. Подп. плата 0.25 ам. дол.

Адресъ редакціи, Esthonia, Petseri, Kivi t. 14.

В. ВЕЙДЛЕ

Умираніе искусства

Размышленія о судьбѣ
литературнаго и художественнаго
творчества.

ПАРИЖЪ

1 9 3 7

Изданіе: Р. С. Х. Движенія въ Эстіи
и газеты „Путь Жизни“.
Петсери.

Печатано въ типографіи А. Линтеръ и А. Морель 1937 г.
Petseri — Eesti.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Надъ вымысломъ слезами оболъюсь...

„Скажите на милость, какимъ это образомъ человѣкъ, который въ былое время печалился по всякому поводу, не находитъ въ себѣ ни малѣйшей скорби теперь, когда валится цѣлый міръ.“

Чаадаевъ о Жуковскомъ въ письмѣ Пушкину, сент. 1831.

Нельзя размышлять о настоящемъ, отказавшись гадать о будущемъ. Настоящее состоитъ изъ будущихъ, заложенныхъ въ него прошлымъ; эти будущія различимы для пристальнаго взгляда; наблюдателю остается выдѣлить то изъ нихъ, что соотвѣтствуетъ не какимъ-нибудь второстепеннымъ теченіямъ настоящаго, а основному руслу, гдѣ протекаетъ главный его потокъ. Осуществится-ли именно это будущее, онъ не знаетъ. Завтра, быть можетъ, широкое русло засыпетъ песокъ и боковой рукавъ потечетъ полноводною рѣкою, но и въ этомъ случаѣ познаніе того, что казалось будущимъ сегодня, не потеряетъ смысла и цѣны. Критикъ не пророкъ: онъ гадаетъ о будущемъ лишь для того, чтобы разобраться въ настоящемъ; онъ видитъ знаменія, но выбираетъ среди нихъ не онъ.

Въ современной литературѣ, въ современномъ искусствѣ происходятъ огромныя перемѣны, частью очевидныя для всѣхъ, частью скрытыя и тѣмъ болѣе глубокія. Перемѣны эти не отмѣняютъ національныхъ особенностей, но распространяются на всю Европу, включая, разумѣется, и Россію, и болѣе или менѣе равномерно сказываются на всѣхъ искусствахъ, хотя однѣ улавливаются легче въ искусствѣ слова, другія въ живописи или музыкѣ. Мѣсто встрѣчи и пересѣченія всѣхъ этихъ перемѣнъ и есть будущее, уже угадываемое въ настоящемъ. Оно можетъ не осуществиться, но его нельзя считать несуществующимъ; съ нимъ можно бо-

роться, но устранить его безъ борьбы нельзя. Если перемѣны, подготовляющія его, намѣтились весьма давно — иногда больше ста лѣтъ назадъ, — то это не только не умаляетъ ихъ значенія, но какъ разъ подчеркиваетъ ихъ глубину и силу. Ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что угроза культурнаго разложенія, пугавшая многихъ уже въ началѣ прошлаго или въ концѣ восемнадцатаго вѣка, не сразу, а лишь постепенно разрослась до нынѣшнихъ своихъ размѣровъ, проникла всюду, отравила самые родники искусства и прежде всего источники поэтическаго вымысла.

1.

Вымыселъ — самая неоспоримая, наглядная и едва-ли не самая древняя форма литературнаго творчества. Тамъ, гдѣ онъ (по обычнымъ понятіямъ) отсутствуетъ — въ лирической поэзіи, въ философской или критической прозѣ — творчество остается усматривать въ мелодіи мысли и въ гармоническомъ обузданіи стихіи языка. Упиваться гармоніей, сочувственно слѣдить за вымысломъ — два равноцѣнныхъ пути къ причастію радостямъ искусства, упоминаемые бокъ-о-бокъ въ пушкинской «Элегіи». Понятіе вымысла можно расширить, можно распространить его на все творчество вообще; но оставляя за нимъ привычное его значеніе, легко увидѣть, что минувшій вѣкъ, да еще и наше время, знали его, главнымъ образомъ, въ обликѣ романа, разсказа (объединяемыхъ у англичанъ терминомъ *fiction*), и театральной пьесы, при чемъ романъ, по преимуществу, воплощалъ его въ себѣ, будучи важнѣйшимъ наслѣдникомъ исчезнувшихъ великихъ носителей его: эпоса и трагедіи. Ни въ чемъ, поэтому, и не сказывается такъ рѣзко переломъ, совершившійся во всѣхъ европейскихъ литературахъ въ двадцатомъ вѣкѣ и особенно со времени войны, какъ въ томъ, что романъ уже не играетъ въ нихъ столь первенствующей, какъ прежде, роли, что еще сильнѣе потеряли въ удѣльномъ вѣсѣ драма и разсказъ, а главное, что на ущербѣ оказалась сама питающая ихъ сила творческаго воображенія, «возвышающаго обмана», вымысла.

Объ ущербѣ свидѣтельствуется уже тотъ фактъ, что въ цѣломъ рядѣ современныхъ литературъ «беллетристы» и драматурги отступаютъ на второй планъ, уступивъ первый писателямъ иного склада: идеологамъ, критикамъ, философамъ. Такъ обстоитъ дѣло въ Ис-

паніи, гдѣ царствуютъ Унамуно и Ортега; въ Италиі, гдѣ вліяніе Кроче и борьба съ этимъ вліяніемъ сыграли большую роль, чѣмъ всѣ споры вокругъ д-Аннунціо или Пиранделло; наконецъ, въ Германіи, гдѣ уже во второй половинѣ минувшаго вѣка Ницше переросъ всѣхъ современныхъ ему романистовъ и драматурговъ, и гдѣ, послѣ литературнаго подъема девяностыхъ и девятисотыхъ годовъ, снова оказались на одномъ изъ первыхъ мѣстъ такіе авторы, какъ Шелеръ или Клагесъ, какъ Гундольфъ, какъ Вельфлинъ и какъ многіе другіе мастера стили и языка среди философовъ, историковъ, писателей по вопросамъ искусства и литературы. Еще показательнѣй, однако, чѣмъ эти расчлененія въ писательской средѣ, нужно признать вызваннаго соперничествомъ колебанія въ первенствѣ литературныхъ жанровъ. Мѣсто, еще недавно столь твердо занимаемое романомъ, теперь оспаривается у него книгами историческими, біографическими, мемуарами, описаніями путешествій, многочисленными разновидностями журналистическаго очерка, того, что во Франціи называютъ большимъ репортажемъ. Краткій историческій «опытъ» или біографическій рассказъ стремится замѣнить новеллу; жизнеописаніе, изукрашенное уборами, совлеченными съ романа, силится перещегоолять романъ; наконецъ, и театръ оказывается засыпанъ готовымъ матеріаломъ: біографическія пьесы особенно популярны въ Англіи и Америкѣ, гдѣ ихъ выкраиваютъ по шаблону десятками изъ такихъ же наскоро скроенныхъ жизнеописаній.

Но этого мало. Біографія, даже не состязающаяся съ театромъ и романомъ, даже самая строгая и точная, будучи возсозданіемъ личности и осмысленіемъ историческихъ фактовъ, не можетъ обойтись безъ участія творческаго воображенія; ее замѣняютъ, поэтому, расположенной въ хронологическомъ порядкѣ документальною мозаикой, такъ называемымъ «монтажемъ». Мѣткое обозначеніе это заимствовано изъ кинематографической практики и придумано въ совѣтской Россіи, гдѣ такъ усердно насаждаютъ «производственную литературу» и свободѣ хотя бы и самаго реалистическаго романа предпочитаютъ штампованную механичность заказнаго «очерка». Монтажи, однако, довольно усердно изготовляются съ нѣкоторыхъ поръ и въ Германіи, и во Франціи. Они бываютъ разныхъ сортовъ, касаются разныхъ областей жизни и культуры. Въ журналахъ, даже серьезныхъ, но боящихся «отстать отъ

вѣка», различнымъ «подлиннымъ документамъ», отводится болѣе почетное мѣсто, нежели роману, рассказу и стихамъ. Информация замѣняетъ критику. Литература вообще, больше того: вообще печать — книга и журналъ (вслѣдъ за газетой) — все чаще предлагаютъ читателю въ Америкѣ, въ Европѣ, во всемъ мѣрѣ одни лишь кирпичи нестроеннаго зданія, сырой матеріалъ, сырую дѣйствительность, пусть ничѣмъ особо не искаженную, но автоматически воспринятую, мертвую, не оживающую въ насъ, не рождающую никакого образа именно потому, что воображеніе не произвело надъ ней своей животворящей и организующей работы.

Конечно, вѣками складывавшіяся литературныя формы, вмѣстилища вымысла, имѣ осмысленныя, созданныя ради него, не могли исчезнуть безслѣдно за какіе нибудь десять, двадцать лѣтъ или хотя бы за одно столѣтіе. Онѣ были бы не въ очень большой опасности даже и сейчасъ, если бы тѣ самыя силы, что угрожаютъ ихъ вытѣснить давленіемъ извнѣ, не разлагали ихъ изнутри, не разрушали ихъ жизненной основы. Развѣ вторженіе документальности — психологической, бытовой, какой угодно — и схематичность самыхъ задачъ, которыя ставятъ себѣ современные драматурги, не лишаетъ ихъ произведеній подлиннаго драматическаго бытія? Развѣ короткій рассказъ не становится на нашихъ глазахъ то готовой формулой неожиданной завязки и эффектнаго конца, то безформеннымъ «случаемъ изъ жизни»? А романъ, европейскій романъ, развѣ не находится онъ сейчасъ въ состояніи остраго перерожденія, не только внѣшнихъ своихъ оболочекъ, но и самыхъ тканей, изъ которыхъ онъ состоитъ, и соковъ, которые его питаютъ? Примѣръ этотъ особенно показателенъ. Вѣдь именно теперь, отдаляясь все больше отъ Бальзака, Флобера, Толстого, Диккенса, Гарди, мы начинаемъ понимать, чѣмъ былъ для насъ романъ и чего мы лишимся, когда его у насъ не будетъ. Судьба его всего отчетливѣй ставитъ вопросъ о судьбѣ всякаго вообще вымысла.

Существовали издавна безчисленныя разновидности романа. Есть романъ приключеній и романъ психологическій; есть романъ, излагающій исторію одного героя, и романъ безъ героевъ, рисующій общество, социальную среду, толпу; есть романъ - исповѣдь и романъ - исторія, романъ - трагедія и романъ - поэма. Однако, эти различія не проникаютъ въ глубину. Лучше, чѣмъ

когда либо мы понимаемъ теперь, что существо романа не въ томъ или иномъ способѣ строить или развертывать его, что существо это вообще не можетъ быть выражено на языкѣ формальнаго анализа, и что романъ, не будучи «подражаніемъ» жизни, есть, прежде всего, заново сотворенное живое бытіе, неразложимое ни на какія разсудочныя формулы и механически выдѣленные составныя части. Такимъ и былъ великій европейскій романъ минувшаго вѣка, и такимъ перестаетъ быть современный романъ. Яснѣе всего это можно заключить изъ произведеній тѣхъ авторовъ, что сильнѣе другихъ повліяли на него: Пруста и Джойса (къ которымъ можно прибавить еще Андрея Бѣлаго для Россіи, Свево для Италіи). Прусть въ традиціи романа воспитанный и съ этой традиціей порвавшій, великій писатель, обреченный видѣть и воплощать во всемъ доступномъ ему мірѣ единственную реальность собственнаго я, вмѣсто романа, написалъ нескончаемые, лишь отчасти вымышленные мемуары, жизнь и личность растворилъ въ неисчерпаемомъ потокѣ одинаго воспоминанія. Джемсъ Джойсъ въ насильственной и мучительной своей книгѣ «разъяль, какъ трупъ» живую цѣлостность романа, противопоставилъ естественному теченію его необыкновенно искусственную двойную композицію, въ огромной книгѣ изобразилъ обычный день обычнаго человѣка, но зато символически связалъ каждую главу «Улисса» съ одной изъ пѣсенъ «Одиссеи» и съ однимъ изъ органовъ человѣческаго тѣла, путемъ цѣлой системы хитро установленныхъ соотвѣтствій и условностей.

Очень разнымъ оружіемъ и стремясь къ противоположнымъ цѣлямъ они вмѣстѣ нанесли роману тяжкій и рѣшительный ударъ: Прусть отрицаніемъ его формы, Джойсъ навязываніемъ ему насильственной формулы. Послѣ нихъ писать романы нельзя такъ, какъ ихъ писали прежде. Конечно, старая техника не забылась, ею пользуются безчисленные авторы на всѣхъ концахъ свѣта, но въ томъ то и дѣло, что она стала ко всему примѣнимой, заранѣе готовой техникой. Большинство современныхъ романистовъ весьма умѣло примѣняютъ ее къ обработкѣ какихъ угодно поставляемыхъ имъ дѣйствительностью матеріаловъ. Изъ реквизита классическаго романа заимствуютъ они приемы, такъ сказать утилитарные: тѣ, что создаютъ занимательность, поддерживаютъ вниманіе, служатъ правдоподобію и «жизненности», будучи не въ силахъ родить подлинную

жизнь. По испытаннымъ рецептамъ машиннымъ способомъ пекутся въ англо-саксонскихъ странахъ толстыя книжки съ непоколебимой семейственностью и счастливымъ концомъ, а во Франціи — книжки потоньше, съ прелюбодѣянiемъ и драматической развязкой. Люди «владѣющіе перомъ» вмѣсто вымысла прибѣгаютъ къ разсудочнымъ построениямъ, вродѣ тѣхъ, какія примѣняются въ шахматной игрѣ, и еще недавно живое волшебство романа превращается у нихъ въ безжизненный расчетъ. Оживить этотъ расчетъ, эту придуманную выкладку не удастся и настоящимъ большимъ талантамъ: механизмъ романа слишкомъ разсудочно ясенъ и для нихъ. Разница лишь въ томъ, что таланты эти лучше умѣютъ использовать тѣ составныя части, на которыя распался романъ, умѣютъ изъ омертвѣлаго костяка завѣщанной имъ литературной формы и собственнаго живого опыта создать новое, хотя бы и не совсѣмъ органическое единство и имъ свои книги оправдать.

Первенствуютъ, однако, и у нихъ именно умъ и опытъ, умѣніе строить и наблюдать, а все это еще не вымыселъ. Э. М. Форстеръ съ необыкновеннымъ искусствомъ воспользовался формой романа, чтобы написать замѣчательную книгу о современной Индіи. Настроенія англійскаго образованнаго общества послѣ войны нигдѣ лучше не изображены, какъ въ «Контрапунктѣ» Ольдуса Гексли, но работа воображенія здѣсь еще гораздо больше отступаетъ на второй планъ передъ мастерствомъ анализа, использующаго для своихъ цѣлей повѣствовательную технику. О совѣтской Россіи многое можно узнать изъ любого романа, независимо отъ его качества, и почти всѣ совѣтскія книги, даже лучшія — прежде всего, если не только, документы. «Волшебная гора» Томаса Манна, «Человѣкъ безъ качествъ» Роберта Музиля — цѣлыя энциклопедіи, посвященныя распаду германской мысли, германской жизни въ преддверіи войны и революціи. Къ соціологическимъ трактатамъ приближаются и французскія эпопеи Роже Мартенъ дю Гара и Жюля Ромэна. «Фальшивомонетчики» Андрэ Жида — авторская исповѣдь плюсъ размышленія о томъ, какъ пишется романъ. Книги Моріака — куски живой ткани, вырванной изъ души самоуглубленіемъ одинокой совѣсти. Вымыселъ, во всѣхъ этихъ случаяхъ и въ безчисленныхъ другихъ, играетъ чисто служебную роль; единство его нарушено, и тѣмъ самымъ повреждено единство современнаго романа. Во Франціи, въ Англии,

въ Италиі онъ превращается чаще всего въ схематическую постройку, лишенную живаго содержанія. Въ Германіи, въ Америкѣ, въ совѣтской Россіи, наоборотъ, онъ перегруженъ безпорядочно наваленнымъ разношерстнымъ матеріаломъ: ему грозитъ безформенное разбуханіе, водянка отъ неумѣреннаго потребленія непрерываботаннаго, недоусвоеннаго сырья.

Давленіе матеріала, механизация формы вступають иногда въ невиданный еще союзъ. Въ Германіи и Америкѣ изобрѣтены новые способы повѣствованія. Если Дрейзеръ и Льюисъ, отчасти Вассерманъ, только непомѣрно отяжеляли старую натуралистическую формулу, съ романомъ соединяя репортажную запись и судебный протоколъ, то у коммунистически настроеннаго Досъ Пассоса (какъ у Деблина въ «Берлинъ-Александерплатцъ») появляются новые приемы: монтажъ вклиняется въ романъ, романъ становится монтажемъ. Въ «42-ой параллели», въ «1919» повѣствованіе разрублено на куски, исторіи отдѣльныхъ героевъ книги не связаны одна съ другой, каждому куску предпослана страница или двѣ, составленная изъ газетныхъ вырѣзокъ, затѣмъ отрывокъ, изображающій клочекъ дѣйствительности, схваченный какъ-бы объективомъ фотографическаго аппарата, а иногда еще и краткая біографія какого нибудь большей частью реально существующаго лица. Получается нѣчто весьма пестрое, но вмѣстѣ съ тѣмъ и сѣрое, какъ сама дѣйствительность, — но вовсе не какъ живая жизнь. Характерно, что и «Сонамбулы» Германа Броха, трагическая трилогія нашего времени, безконечно превышающая художественный уровень Досъ Пассоса и по значительности превосходящая, быть можетъ, все, что появилось въ формѣ романа, не только въ Германіи, но и въ Европѣ за послѣдніе десять лѣтъ, примѣняетъ въ третьемъ томѣ, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ 1918 г., аналогичный приемъ разрубленнаго повѣствованія. Первый томъ отнесенъ къ 1888 г. и построенъ въ формѣ традиціоннаго романа; второй — къ 1903-му, и форма его гораздо неустойчивѣй и безпокойнѣй; но въ послѣднемъ томѣ авторъ почувствовалъ необходимость окончательно порвать съ традиціей, — иначе не передалъ бы онъ того общаго распада, который съ такой исключительной силой имъ изображенъ. Здѣсь не только романъ, здѣсь какъ-бы самое воображеніе романиста разорвано въ клочки, разбито на отдѣльные проблески, озаренія, вспыхиванія молній. Человѣческія

судьбы раздроблены войной, человѣческія души потеряны въ опустошенномъ мірѣ, и такой же надтреснутой, разъятой, какъ онѣ, стала художественная форма, призванная ихъ выразить.

Брохъ свою книгу оправдалъ, но такъ же парадоксально, въ порядкѣ такого же единичнаго чуда, какъ Прусть свою: соотвѣтствіемъ до послѣдней возможности напряженной формы такому же предѣльно давящему на эту форму идейному (а не психологическому, какъ у Пруста) содержанію. Прусть весь въ осознаніи самого себя, Брохъ — въ осознаніи своего времени; одинъ такъ же центростремителенъ, какъ другой, въ извѣстномъ смыслѣ, центробѣженъ; однако оба подрываютъ внутренній законъ искусства и достигаютъ противоположныхъ, но одинаково опасныхъ его границъ. Вымыселъ у обоихъ на ущербѣ, у обоихъ замѣненъ познаніемъ. Геній Пруста, великія творческія силы, отпущенныя Броху, позволили тому и другому одержать рѣшающую — для нихъ — побѣду; но вторично, въ тѣхъ же условіяхъ, уже побѣдить нельзя. Можно быть великимъ художникомъ — Монтэнемъ, Паскалемъ, Томасомъ Броуномъ, — не прибѣгая къ вымыслу въ обычномъ смыслѣ слова; и все же, когда силы вымысла въ мірѣ изсякаютъ, сквозь поэзію начинаетъ проступать разохшійся костякъ литературы и писатель возстаетъ противъ собственнаго призванія. Въ вымыслѣ сливалось чужое и свое, изобрѣтеніе и наитіе; стоитъ волшебству его ослабѣть, и уже писателю противоститъ чловѣкъ, личности — стѣсняющее, ограничивающее ее искусство. Надъ вымысломъ можно было обливаться счастливыми слезами, но горькія слезы прольетъ художникъ надъ его меркнушей, уходящей тѣнью и надъ своимъ безсиліемъ облечь ее снова въ живую плоть.

2.

Воображаемый міръ былъ естественнымъ обиталищемъ художника, вмѣстилищемъ его духа, тѣломъ его души. Какъ бы ни были многообразны въ искусствѣ открывающіеся міры, никогда не порывалась связь между ними и тѣмъ, что мы называемъ правдой. Вымыселъ съ полной свободой, для самого себя незамѣтно переходилъ отъ познанія къ творчеству и отъ творчества къ познанію: сліяніе этихъ началъ какъ разъ и составляетъ сущность вымысла и вмѣстѣ съ тѣмъ сердцевину всякаго искусства. Лишь оскудѣніе вымысла, лишь за-

каты воображаемыхъ міровъ привели къ расколу между познаніемъ и творчествомъ, а отсюда и между творческой личностью, творческимъ дѣломъ художника и его эмпирическимъ, житейскимъ, „реальнымъ“ бытіемъ.

«Прежде всякой литературы меня интересуетъ одно: я самъ». И еще: «Литература интересуетъ насъ (т. е. писателей) лишь въ связи съ нашей собственной личностью, лишь въ той мѣрѣ, въ какой она можетъ повліять на насъ». Такъ писалъ лѣтъ десять назадъ совсѣмъ еще молодой тогда французскій литераторъ Марсель Арланъ въ статьѣ, многими замѣченной, гдѣ онъ старался поставить діагнозъ новой «болѣзни вѣка», самъ того не замѣчая, что болѣзнь эта всего яснѣй сказала въ только что приведенныхъ его словахъ. А, между тѣмъ, стоитъ вслушаться въ нихъ, да еще въ ту глубокую тревогу, что явствуетъ изъ всего, что ихъ окружаетъ, чтобы понять, насколько они предполагаютъ разрушеннымъ всякое здоровое отношеніе между писателемъ и тѣмъ, что онъ пишетъ, между человѣкомъ и его творчествомъ. Если разладъ проникъ сюда, въ эту глубь, въ самый узелъ, связывающій жизнь съ искусствомъ, если онъ коснулся неотмѣнимыхъ условій литературнаго и всякаго вообще творчества, то гдѣ же еще, какъ не въ немъ, остается искать «болѣзнь вѣка»? Недаромъ формула скуки изъ юношеской книги Андрэ Жида, „rien ne nous occupe plus hors nous mѣmes“ превращается на нашихъ глазахъ въ формулу отчаянія. Мы становимся лицомъ къ лицу то съ человѣкомъ безъ искусства, хотя и способнымъ къ нему, хотя и страстно по нему тоскующимъ, то съ искусствомъ безъ человѣка: голой игрой все болѣе отвлеченныхъ, все болѣе ускользающихъ отъ смысла формъ.

Всего болѣзненнѣй былъ почувствованъ и отчасти осознанъ трагическій разладъ поколѣніемъ писателей, родившихся въ девяностыхъ годахъ прошлаго вѣка и въ ранней молодости побывавшихъ на войнѣ. Среди нихъ всего сильнѣе испытали его англичане и французы, вѣроятно, потому, что развоплощенность личности, зажатой въ верстакъ механической войны, имъ особенно трудно было совмѣстить съ органическимъ члененіемъ и наслѣдственной сложностью двухъ самыхъ древнихъ, насыщенныхъ и отягощенныхъ преданіемъ, литературъ Европы. Въ Англіи такіе авторы, какъ Ричардъ Олдингтонъ, Робертъ Гревсъ, и во

многомъ приближающійся къ нимъ американецъ Гемингуэй, пишутъ романы и стихи, и пишутъ совсѣмъ не плохо, но такъ, что гдѣ-нибудь непременно просквозитъ полная неубѣжденность въ необходимости ихъ писанія. Ихъ книги живы, поскольку въ нихъ живетъ память о пережитомъ и мученіе живого человѣка; но ихъ личный опытъ, будучи единственнымъ духовнымъ содержаніемъ этихъ книгъ, слишкомъ узокъ и одновременно слишкомъ общъ, чтобы переработать весь наличный матеріаль и дать ему исчерпывающую форму. Этотъ опытъ «я», единственного среди милліона ему подобныхъ, совсѣмъ не то, что опытъ личности, свободно развивающейся, цѣлостной и въ то же время открытой міру. Онъ годенъ для проповѣди человѣколюбія, но не для той совсѣмъ иначе рождающейся любви къ человѣку, безъ которой нѣтъ подлиннаго творчества. По мѣрѣ того, какъ отходить вдаль страшный опытъ, многіе годы ихъ питавшій, писатели эти все болѣе чувствуютъ себя потерянными въ литературѣ, являющей имъ лишь свое внѣшнее, бумажное бытіе. Гревса забавляютъ ни къ чему не обязывающіе и ничего не значущіе, хотя и съ необыкновеннымъ искусствомъ проведенные, литературные эксперименты. Гемингуэй посвятилъ нѣсколько лѣтъ жизни изученію боя быковъ, — подлинной реальности, по сравненію съ призрачной (для него) литературой. Ольдингтонъ пишетъ романъ за романомъ, но живутъ въ нихъ, кусками, какъ въ «Смерти героя», только сгустки крови, свидѣтельства о себѣ.

Такія же свидѣтельства составляютъ существо всѣхъ писаній Анри де Монтерлана и Дріё ла Рошелля, самыхъ показательныхъ людей того же поколѣнія во Франціи. Одна изъ книгъ Дріё начинается словами: «Какъ бы далеко яни восходилъ въ прошлое моего сознанія, я нахожу въ себѣ потребность быть человѣкомъ». Желаніе, какъ будто вполне законное, однако, именно эта потребность быть человѣкомъ и мѣшаетъ ему какъ и Монтерлану, сдѣлаться до конца писателемъ. Правда, Дріё утверждаетъ, что и «человѣкомъ» ему стать не удалось, «ни воиномъ, ни святымъ, ни поэтомъ, ни любовникомъ», и что, поэтому, осталось ему одно, — писать романы, т. е. предаться вымыслу и отъ себя уйти въ литературу. Но въ томъ-то и дѣло, что трудность для него вовсе не въ томъ, чтобы себя найти, а въ томъ, чтобы себя потерять, и, тѣмъ самымъ, выразить себя въ искусствѣ. Человѣкомъ онъ остался въ той

мѣръ, въ какой имъ былъ всегда; этого человѣка — и его одного — мы какъ разъ и находимъ во всѣхъ его романахъ, которымъ больше всего не хватаетъ вымысла. Точно такъ же и Монтерланъ, при еще гораздо болѣе сильномъ художественномъ дарѣ, неизмѣнно прикованъ къ себѣ, замороженъ собой, не въ силахъ отдаться собственному творчеству, которое раскрываетъ передъ нимъ не мѣръ, а лишь каталогъ жестовъ, позъ и ролей, доступныхъ ему въ мѣръ, и, перелиставъ страницы, ввергаетъ его вновь въ безвыходную скуку, обратно, къ самому себѣ. Книги такихъ писателей, какъ эти два, интересны ровно постольку, поскольку интересны — не какъ творящія, а скорѣй, какъ страдающія личности — ихъ авторы. Существенно въ нихъ не тотъ мѣръ, что онѣ строятъ, не то, куда онѣ ведутъ, а то, откуда онѣ исходятъ. И, конечно, всегда были книги, важныя только какъ свидѣтельства, какъ «документы», какъ нѣчто только «человѣческое», но, кажется, прежде не существовало книгъ, которымъ именно эта человѣчность мѣшала бы стать искусствомъ. Удивительно не то, что романы Монтерлана и Дрїе художественно недосозданы, недостаточно значительны, какъ романы; удивительно, что они выходятъ такими именно потому, что интересны и значительны ихъ авторы. Человѣку не всегда дано воплотиться до конца въ художника, но не все благополучно въ мѣръ, гдѣ онъ не вполне художникъ именно потому, что онъ слишкомъ человѣкъ.

Можно ли винить отдѣльныхъ писателей или цѣлое поколѣніе ихъ въ томъ, что они не справились съ этимъ парализующимъ творчествомъ противоборствомъ духовныхъ силъ? Конечно, нѣтъ; да и не въ ихъ личной неспособности тутъ дѣло. Разладъ переживается не худшими, а лучшими среди нихъ; его корни проникаютъ въ большую глубину; судъ надъ нимъ означалъ бы судъ надъ всей современной культурой. Не ограниченъ онъ и поколѣніемъ, о которомъ до сихъ поръ шла рѣчь: въ болѣе старшемъ его не избѣжалъ ни Лоуренсъ, несмотря на его религію солнца и плоти, ни Моріакъ, несмотря на его католичество. Оба эти автора исповѣдью и проповѣдью разрываютъ волшебство вымысла и замкнутость романа. Къ англичанамъ и французамъ можно было бы присоединить многихъ нѣмцевъ, итальянцевъ, многихъ русскихъ, — если не изъ тѣхъ, что остались въ Россіи, гдѣ cadaго давитъ заказъ, и матеріаль поглащаетъ одновременно форму

и содержаніе, то изъ тѣхъ, что пишутъ или пытаются писать въ эмиграціи, гдѣ души обнажены, почти какъ на войнѣ, и борьба за сохраненіе (хотя бы и духовное) голаго «я» мѣшаетъ ему стать личностью и раскрыться въ творествѣ. Вся литература сейчасъ полна отвращеніемъ къ литературѣ: къ готовымъ ея формамъ, приспособленіе къ которымъ оплачивается слишкомъ дорого, а дается черезчуръ легко, къ литераторской спеси и журнальному вранью, къ флоритурамъ и орнаментамъ, къ позорной гладкости подравнивающей и причесывающей мысль, къ словесной истинѣ, къ поддѣльной красотѣ, къ напыщенной и напускной морали. Пусть увлекаются, путаются, такъ яростно обличаютъ голаго короля, что отрекаются и отъ сказки, въ которой о немъ рассказано, пусть принимаютъ вымыселъ за ложь и творчество за припрятыванье жизни, все таки, — положи руку на сердце, — развѣ отвращеніе это не оправдано?

Оно оправдано, потому что и въ самомъ дѣлѣ существуетъ то, что не можетъ его не вызывать: литература для литераторовъ, литература, оторвавшаяся отъ человѣка. Она существуетъ, какъ давнымъ давно установленная, до мелочей разработанная система жанровъ, стилей, манеръ, приемовъ, чего угодно: только выбирай. Система допускаетъ участіе въ ней все новыхъ и новыхъ лицъ, но участіе это дѣлаетъ замѣтнымъ лишь при условіи усовершенствовать какую-нибудь ея часть, включить еще неизвѣстный механизмъ въ сцѣпленіе привычныхъ механизмовъ. Отъ писателя требуется придумать даже не *frisson nouveau* (какъ довольно безцеремонно Гюго выразился о Бодлерѣ), а лишь новый «эффектъ», какъ о томъ говорилъ еще Гоголь: «Всякій, отъ перваго до послѣдняго, топорщится произвести эффектъ, начиная отъ поэта до кондитера, такъ что эти эффекты, право, уже надоѣдаютъ, и, можетъ быть, девятнадцатый вѣкъ, по странной причудѣ своей, наконецъ, обратится ко всему безъэффектному». Девятнадцатый вѣкъ надежды этой, какъ мы знаемъ, не оправдалъ, а двадцатый и самую безъэффектность сдѣлалъ эффектомъ. Арсеналомъ всѣхъ приемовъ и, значитъ, всѣхъ эффектовъ обладаетъ писатель во всеоружіи мастерства. Но бѣда въ томъ, что само это мастерство и загоняетъ писателя въ тупикъ, онъ не знаетъ, куда примѣнить его, что съ нимъ дѣлать. До поры, до времени, можно обойтись, при помощи все растущихъ тонкостей и усложненій, побѣждать литературу усугубленіемъ самой

литературности; такъ и поступаютъ въ наше время такіе, напримѣръ, глубоко одаренные люди, какъ Вирджинія Вульфъ и Жироду. Но въ такихъ случаяхъ, писателю все больше начинаетъ измѣнять чувство жизни, пока оно не исчезнетъ совсѣмъ, уступивъ мѣсто нѣкоей разсудочной иллюзіи. Какъ человекъ, онъ, можетъ быть, и вполне нормально участвуетъ въ жизни, но, какъ художникъ, выпадаетъ изъ нея. Онъ все можетъ и ничего не долженъ; не имѣя внутренняго закона, онъ стремится къ внѣшнему принужденію. Въ поэзіи, Малларме и Валери дали разительные примѣры потребности въ заказѣ, и даже предсмертные вопли Андрея Бѣлаго, требовавшаго отъ «партіи», чтобы она его вела (т. е., собственно, научила бы его творить), объясняются не однимъ лишь заискиваніемъ и нуждой въ подачкѣ.

Знатоковъ своего дѣла, мастеровъ литературной техники (особенно среди французовъ и англичанъ) — сколько угодно; но, читая ихъ, вспоминаешь слова Достоевскаго объ одномъ изъ героевъ «Подростка» (Крафтъ): «Что то было такое въ его лицѣ, чего бы я не захотѣлъ въ своемъ, что то такое слишкомъ ужъ спокойное въ нравственномъ смыслѣ, что-то въ родѣ какой то тайной, себѣ невѣдомой гордости». Гордость, впрочемъ, не такая ужъ и тайная, зато спокойствіе и въ самомъ дѣлѣ чрезмѣрно. Такъ и чувствуется, что писатель никогда не подумаетъ и даже не испытаетъ ничего, что онъ не сумѣлъ бы вполне исчерпывающе и безъ затрудненія изобразить на бумагѣ. Вездѣ умѣніе ограничиться и выбрать, обходясь безъ всякой борьбы; нѣтъ слабости, но нѣтъ и малѣйшаго избытка. Вездѣ нескрываемое любованіе собой, своимъ чувствомъ мѣры, обузданнымъ воображеніемъ, знаніемъ законовъ и границъ, отсутствіемъ колебаній, за исключеніемъ развѣ колебаній грамматическихъ. Какъ будто ничего въ мірѣ не должно вызвать у писателя любви, кромѣ того, что можетъ безпрепятственно войти въ его искусство, что заранѣе предназначено выставить въ наилучшемъ свѣтѣ его талантъ. Не искусство расширено до міра, а міръ суженъ до искусства, приготовленъ, препарированъ, нужнымъ образомъ окрашенъ; онъ уже не душа, не природа, а нѣкій полуфабрикатъ: для того, чтобы сдѣлать изъ него искусство не нужно подлиннаго творчества. Но, конечно, на такомъ пути не обрести и полного искусства. Вмѣсто него — въ стихахъ или

въ прозѣ — только умѣлыя, гладкія, стройныя, но все же развоплощенныя и потому безсильныя слова.

Что такое марево литературы, оторвавшейся отъ жизни, что такое литературная жизнь, это всѣ знаютъ, это зналъ Блокъ («Друзьямъ» и «Поэты»), это знаетъ Клодель, у котораго есть стихъ: «l'homme de lettres, l'assassin et la fille de bordel», это можно узнать, если заглянуть въ сплетническія записи Гонкуровъ, въ многоготовую пустыню дневниковъ Жюля Ренара, въ по-смертно изданныя записки Арнольда Беннета, гдѣ даже нѣтъ и литературы, а есть карьера и гонораръ, всего же проще — въ литературное кафэ, гдѣ литераторы говорятъ о литературѣ. Живому человѣку все это трудно перенести. Читатель потому и обращается къ біографіямъ и прочимъ «документамъ», что жизнь и человѣка онъ находитъ только въ нихъ. Движимый тѣмъ же отвращеніемъ и той же потребностью, „документы“ начинаетъ предлагать ему и самъ писатель. Въмѣсто романа или драмы, пишетъ онъ воспоминанія, исповѣдь, психоаналитическія признанія, вродѣ тѣхъ, какія требуются отъ пациентовъ Фрейда. Въ худшемъ случаѣ, излагаетъ нормальную или клиническую біографію своихъ знакомыхъ; въ лучшемъ (все-таки, въ лучшемъ) рассказываетъ о себѣ, выворачивается наизнанку, по возможности полнѣе, чѣмъ кому либо удалось вывернуться до него. Иные авторы пишутъ нарочито наперекоръ литературѣ: въ беспорядкѣ, уличнымъ языкомъ, не сводя никакихъ концовъ съ концами; въ Германіи ихъ расплодилось множество за послѣдніе годы; французовъ менѣе привычныхъ, тѣмъ же способомъ напугалъ или восхитилъ Селинъ. Всѣ эти писатели отрекающіеся отъ писательства и видящія въ безстыдствѣ патентъ на благородство забываютъ, что правда, та правда съ которой имѣетъ дѣло искусство, вообще не высказываема иначе, какъ въ преломленіи, въ иносказаньи, въ вымыслѣ. Они только и хотятъ уничтожить условности, сорвать литературныя покровы, хотя-бы для того, чтобы обнаружить подъ ними одно лишь голое, жалкое ничто.

Потребность эта понятна; но разоблаченіе ведетъ къ развоплощенію. Безблагодатная исповѣдь никого не излѣчила и не излѣчитъ. Разоблаченное нутро такая же ложь, какъ и гремучія слова. Безформенность и формализмъ, документы и пустая техника — явленія соотносительныя и равнозначныя, симптомы того же

самого распада. Распадъ можно лишь ускорить, если усилить удареніе на одной изъ распавшихся сторонъ. Предметъ «человѣческаго документа», только человѣкъ, есть умаленіе подлиннаго человѣка. Тамъ, гдѣ, «уже не голосъ, только стонъ», недалеко и крикъ животнаго, а то и скрипъ плохо смазанной машины. Искусство безъ человѣка — не вполнѣ искусство, но и человѣкъ, въ существѣ своемъ отторгнутый отъ искусства, — не весь, не полный человѣкъ. Дѣло тутъ совсѣмъ не въ обязательномъ для всякой эпохи и для всякаго искусства требованіи единства формы и содержанія, и не въ возможномъ въ любыя времена нарушеніи этого требованія, всѣмъ извѣстнаго, банальнаго, но тѣмъ самымъ отнюдь еще не отмѣненнаго; дѣло въ разрывѣ, ведущемъ начало съ эпохи романтизма, но съ полной силой ощущаемомъ лишь сейчасъ, между искусствомъ вообще, т. е. всякой возможной художественной формой и человѣческимъ содержаніемъ, человѣческой душой самого художника. Важны не отдѣльныя удачи или неудачи, зависящія отъ степени личной одаренности; важно, что даже самымъ одареннымъ людямъ становится все труднѣе воплотить себя въ искусствѣ, и, значитъ, самую свою личность цѣлостно построить и понять. Художникъ познавалъ себя и выражалъ свой внутренній міръ въ вольной стихіи вымысла, но въ этомъ творческомъ актѣ онъ одновременно отдавалъ себя, ибо внутренній міръ его принадлежалъ не только ему, и его вымыселъ не былъ чистымъ произволомъ. Утративъ вымыселъ, онъ забылъ о самоотдачѣ, потерялъ способность себя терять. Онъ замкнулся въ себя, заперся въ свою мору, въ свой склепъ, оградилъ кольями свой міръ отъ чужого міра. Онъ уже отпугнулъ и искусство, потому что и отъ искусства хочетъ только самого себя. Онъ такъ одинокъ, что въ самомъ этомъ одиночествѣ только и сливается его судьба съ общею судьбою человѣка.

Magna civitas, magna solitudo. . . Пророческія слова Бэкона, предвкусившаго въ Лондонѣ королевы Елизаветы многолюдную пустыню будущихъ огромныхъ городовъ, приложимы не только къ городской, но и къ государственной, да и ко всей вообще цивилизованной жизни современнаго намъ міра: гдѣ нѣтъ уединенія, тамъ одиночество всего страшнѣй. Именно потому, что личность въ этомъ мірѣ какъ никогда придавлена нечленораздѣльной массой, что ежеминутно ее грозитъ

затоптать многоногая толпа, именно потому она отвергнута, потеряна, забыта, хоть и не знает о томъ, хоть и шагу нельзя ей ступить, не наступая на мозоль со-сѣда, хоть отъ непрестаннаго тренія и стираются постепенно тѣ самыя черты, что дѣлаютъ ее личностью. Растерявъ семью, общину, бытовое содружество, самъ себя отлучивъ отъ церкви, современный человѣкъ ищетъ опору, то въ неистовомъ превознесеніи своей особен-ности, то въ отказѣ отъ нея на благо «коллектива». Въ ослѣпляющей мукѣ этихъ поисковъ онъ забылъ, что растеніе не станетъ свободнѣй, если его вырвать изъ земли, лишитъ солнца и помѣститъ подъ стеклян-нымъ колпакомъ, а когда опомнился, рѣшилъ испра-вить дѣло тѣмъ, что на подмогу одинокому растенію сталъ совать подъ тотъ же колпакъ возможно боль-шее число такихъ же безсолнечныхъ растеній. По от-ношенію къ индивидуализму девятнадцатаго вѣка, уни-версальная каторга коллективизма — не выходъ, а возмездіе. Соборнаго единства замѣнить нельзя сло-женіемъ единицъ, общепользымымъ рекрутскимъ наборо-момъ, совѣтской барщиной, гдѣ вмѣсто помѣщика не партія даже, и не классъ, а отвлеченный рецептъ: ин-дустриализація, прогрессъ или «борьба съ природой». Нужно не общее дѣло, а общая душа, только ею бу-детъ оправдано и дѣло; а пока ея нѣтъ, чѣмъ дальше, тѣмъ больше человѣкъ — монада съ заколоченнымъ окномъ, атомъ, сопряженный съ милліономъ атомовъ.

Объ одиночествѣ своемъ не знаютъ, развѣ лишь догадываются смутно, личности, превращаемыя въ осо-бей. Для кирпичей пятилѣтки, для производственныхъ автоматовъ, какими постепенно становимся всѣ мы, жизнь на землѣ подобна путешествію въ подземномъ поѣздѣ, гдѣ всѣмъ тѣсно и гадко, гдѣ всѣ сближены злобою другъ къ другу и въ полномъ равенствѣ вдыхаютъ смрадъ, одинаковый для всѣхъ, гдѣ братоубійственно глядитъ пассажиръ, боящійся какъ бы ему не сѣли на пальто, въ глаза пассажиру, готовому его спихнуть, чтобы занять освободившееся мѣсто. Зло неосознан-ное не перестаетъ быть зломъ; но тамъ, гдѣ личность еще не задавлена въ конецъ, гдѣ въ ней еще теплится творческая искра, она не можетъ не видѣть зла, не можетъ не страдать отъ одиночества. Творческая ду-ша одинока была всегда, во всѣ времена, во всякой обстановкѣ, но совсѣмъ не въ томъ смыслѣ, который одиночество это стало пріобрѣтать лѣтъ полтораста

назадъ и который все болѣе укрѣплялся за нимъ по мѣрѣ приближенія къ нашему вѣку. Творческій чело-вѣкъ старыхъ временъ — Эсхиль или Данте, Фидій и Рублевъ — былъ одинокъ въ своемъ дѣлѣ, въ своей судьбѣ, въ силу особаго своего призванія, но въ исто-кахъ своего творчества онъ не былъ отдѣленъ отъ того, чѣмъ всѣ вокругъ его жили и дышали. Случа-лось и прежде, что геній оставался неясенъ для совре-менниковъ, предпочитавшихъ умѣренный талантъ; но онъ оставался неясенъ, потому что всѣхъ переросталъ, а не потому что и вырасти не могъ на той почвѣ, гдѣ возрастали остальные. Шекспира не отличали отъ Гей-вуда или Флетчера, но должно быть не такъ ужъ от-личалъ себя отъ нихъ и самъ Шекспиръ; Микель-Анджело и Рембрандта къ концу ихъ жизни перестали понимать, но лишь какъ издревле не понимали проро-ковъ и мудрецовъ, а не какъ упирается въ непонятное арабъ, выслушивающій рѣчь китайца или школьникъ, раскрывшій наугадъ «Критику способности сужденія». Непониманіе, кромѣ того, далеко не всегда означаетъ внутреннюю чуждость и само по себѣ отнюдь не при-водитъ еще къ тому глубокому и больному одиночест-ву, какимъ со времени романтизма все чаще бываетъ поражена творческая личность и творческія ея дѣла. Во всей судьбѣ современнаго искусства, въ произволѣ воображенія или внезапной робости его, въ обилии вы-думокъ и причудъ, какъ и въ пристрастіи къ сырому документу, въ упадкѣ вымысла, въ утратѣ стиля, ска-залось одиночество художника.

Всего нагляднѣе сказалось оно въ искусствѣ слова, не потому чтобы и всѣ его слѣдствія опредѣлились тутъ всего сильнѣй, а потому что писателю дано не только выразить себя въ своемъ творествѣ, но еще и рассказать о себѣ, непосредственно, «своими словами». Писатель и рассказывалъ, безъ устали, весь минувшій и нынѣшній вѣкъ, и всѣ рассказы его сводятся въ концѣ концовъ къ исповѣди неизбывнаго одиночества. Какъ онъ единственъ, какъ непохожъ на другихъ, какъ онъ гордъ и какъ мучается своимъ несходствомъ, — исповѣдь непрестанно переплескивается въ самое его творчество; онъ, какъ блоковскій арлекинъ, прорываетъ головой бумажное окно; его личная жизнь, земная его душа, вмѣсто того, чтобы воплотиться до конца въ его созданія, проглядываетъ сквозь всѣ ихъ отдушины и щели, такъ что «Береника» или «Король Лиръ» ка-

жуются не имѣющими автора, упавшими съ луны, рядомъ съ самымъ «объективнымъ» прозведеніемъ любого современнаго романиста. Недаромъ поэзія почти отождествилась для насъ съ лирикой (понимаемой, какъ личное признаніе), а романъ соединилъ въ себѣ и тѣмъ самымъ упразднилъ наслѣдіе эпоса и драмы. Появленіе книжной драматургіи, которую сцена, по крайней мѣрѣ современная сцена, способна лишь искалѣчить или огрубить; паденіе театра, принужденнаго отказаться отъ поэзіи, отъ искусства и, собственно, отъ драмы, чтобы сохранить свое театральное бытіе; — это лишь два взаимозависимыхъ признака глубокаго раскола между всѣмъ окружающимъ міромъ и стремящейся вырваться изъ него творческою личностью. Театръ не осуществимъ тамъ, гдѣ зритель и драматургъ живутъ въ мірахъ не сообщающихся другъ съ другомъ. Древній эпосъ и старый романъ предполагаютъ, что повѣствователь въ ту же самую жизненную стихію погруженъ, что его слушатель или его читатель. Но современный драматургъ, повѣствователь и поэтъ, не только въ обходъ своего творчества, но и въ творествѣ самомъ, не перестаетъ твердить: «Это я, а не вы; это мой міръ, а не вашъ; это я впервые увидаль то, что до меня никто не сумѣлъ увидѣть». Между строкъ это можно прочесть не только у великаго поэта, какъ Бодлэръ, сумѣвшаго пожертвовать собой ради воплощенія открывшагося ему міра, но и у послѣдняго литератора изъ подполья, готоваго, не жертвуя ничѣмъ, утопить челоуѣчество въ своей чернильницѣ.

Разобщенность міровъ, противопоставленность творящаго лица нетворческой и безличной массѣ, обнаружилась не сразу всѣ свои плоды: рѣчь идетъ о полуторавѣковомъ развитіи, не вполне завершенномъ еще и въ наше время. Европейскій романъ девятнадцатаго вѣка, отъ Стендаля до Гарди, отъ Манцони до Толстого, хотя и не былъ такъ окончательно отсѣченъ отъ своего творца, какъ елизаветинская драма или французская трагедія, но все же показывалъ намъ челоуѣка и его дѣла какъ бы независимо отъ предварительно воспринявшаго ихъ авторскаго глаза. Герои романа двигались въ нѣкоемъ до конца пересозданномъ и отдѣленномъ отъ автора мірѣ, именно поэтому казавшемся нашимъ общимъ міромъ, міромъ одинаковымъ для всѣхъ людей. Романъ не считался съ относительностью воспріятій, съ множественностью познаваемыхъ

міровъ; его «реализмъ» былъ наивнымъ реализмомъ. Едва замѣтно подготовлялся и почти неожиданно вскипѣлъ тотъ самый, уже помянутый нами переворотъ, для Франціи, и европейской литературы вообще, тѣснѣе всего связанный съ именемъ Пруста, въ Англіи закрѣпленный Джойсомъ, въ Италіи обязанный многимъ Свево и Пиранделло, въ Россіи — Андрею Бѣлому. Послѣ переворота романистъ все еще хочетъ изображать міръ, но онъ дѣлаетъ это непрестанно подчеркивая, что міръ воспринимаетъ именно онъ, или его герой, или нѣсколько его героевъ попеременно. Все больше уподобляется онъ человѣку, подошедшему къ окну не для того, чтобы открыть его и посмотреть наружу, а для того, чтобы разсматривать самое стекло, съ его мелкими изъянами, особымъ оттѣнкомъ и небезукоризненной прозрачностью. Отъ такого сосредоточенія на условіяхъ воспріятія легко перейти къ особому подчеркиванію средствъ изображенія, да и всякихъ вообще техническихъ приѣмовъ. Въ живописи этотъ переходъ выразился въ замѣнѣ импрессионизма кубизмомъ; въ литературѣ ему отвѣчаетъ раздѣленіе среди только что перечисленныхъ писателей и нѣкоторыхъ примыкающихъ къ нимъ. Свево, робкій предшественникъ Пруста, знаетъ не міръ вообще, а только міръ своихъ личныхъ «представленій»; Бѣлый, совсѣмъ по иному, но тоже всякій внѣшній предметъ растворяетъ въ своей мечтѣ. Въ противоположность имъ Джойсъ вообще не знаетъ одного, даже только своего, міра, одной, даже только своей, мечты: у него столько же міровъ — и столько же литературныхъ манеръ — сколько дѣйствующихъ лицъ въ «Улиссѣ»; и точно также Пиранделло каждую свою пьесу, съ утомительнымъ постоянствомъ, строитъ на противоборствѣ не жизненныхъ и моральныхъ, а познавательныхъ особенностей своихъ героевъ, вслѣдствіе чего они и становятся лишь чучелами идей, интеллектуально-механическими куклами. Всѣхъ ихъ, однако, и самое это различіе перерастаетъ Прустъ, прикованный къ себѣ, изъ трепетаній собственнаго «я» излекающей все, чѣмъ до краевъ полна его гениальная, плѣнительная, чудовищная книга, гдѣ нѣтъ ни одного предмета, ни одного лица, которые существовали бы независимо отъ автора, ни одной страны, въ которой міръ былъ бы нашъ общій или Божій, а не его собственный; гдѣ творческая личность и всеильна и немощна одновременно, а духовная отъеди-

ненность, оставленность ея такъ исконна, такъ безповоротна, что самое затворничество Пруста, его ночная жизнь, его болѣзнь, кажутся лишь символомъ этого одиночества.

Прустовскій солипсизмъ въ искусствѣ неповторимъ. Никто не напишетъ вторыхъ «Поисковъ потеряннаго времени». То, чѣмъ великій писатель жилъ, — и ради чего онъ отдалъ жизнь, — то, что разъ навсегда онъ выразилъ въ своемъ творествѣ, то у всѣхъ другихъ можетъ лишь мѣшать и творчеству, и жизни. Недаромъ его глубокой человѣческой подлинности уже не найти у Джойса или въ пьесахъ Пиранделло. Одиночество загоняетъ художника въ формалистическую игру, предаваясь которой онъ можетъ до поры, до времени тѣшить себя гимнастической гибкостью своего умѣнья. Все остальное, все, что не онъ — лишь общее мѣсто, дешевая, захватанная красота. Не воспѣвать же ему, въ самомъ дѣлѣ, весну и любовь, не хвалить же хорошую погоду (да и дурная потеряла значительную долю своего очарованія). Еще до Пруста предѣльный эстетическій эгоизмъ получилъ законченную форму у недавно умершаго англійскаго писателя, о которомъ Честертонъ такъ удачно пошутилъ, говоря, что Джоржъ Муръ никогда не скажетъ: «Мильтонъ — большой поэтъ», а всегда лишь: «Мильтонъ, какъ поэтъ, всегда производилъ на меня большое впечатлѣніе»; никогда не изобразитъ картины, которую естественно озаглавить «Лунный свѣтъ», а всегда лишь такую, которой хочется дать названіе: «Развалины мистера Мура при лунномъ свѣтѣ». Совершенно такое же по существу міроощущеніе Прустъ сумѣлъ претворить въ искусство, переживъ его какъ трагедію, какъ напасть, какъ неизбежную свою судьбу, тогда какъ у Мура, самодовольно услаждающагося имъ, оно разрываетъ художественную ткань, придаетъ его писаніямъ какую то особую призрачность и неуплотненность и даже мѣшаетъ ему, несмотря на все языковое мастерство, сколько-нибудь выпукло передать ощущеніе собственной своей личности. Это общее правило: чѣмъ больше мы въ себя всматриваемся, тѣмъ расплывчатѣй становится нашъ образъ. Личность выражается не въ самосозерцаніи, а въ творествѣ, то есть въ дѣйствіяхъ, направленныхъ изъ «я» наружу, а не внутрь самого «я»; къ такимъ дѣйствіямъ относится и построеніе самой личности. Сосредоточиваніе на обнаженномъ «я» не только не

строить личности, но ее разрушаетъ. Даже у Пруста самое блѣдное дѣйствующее лицо — онъ самъ, Марсель, жизнечувствительная плазма, не обладающая даже и той степенью личнаго бытія, какая присуща воспринимаемому ею (и только въ этомъ воспріятіи даннымъ) чужимъ индивидуальностямъ. Глубочайшая истина религіи и этики, заключающаяся въ словахъ о томъ, что лишь потерявъ свою душу, можно ее спасти, есть необходимое условіе всякаго творчества и самый непрекаемый законъ искусства.

Этотъ законъ, Гете его зналъ, въ собственной жизни его открылъ: въ неустанномъ построеніи самого себя, какъ послѣднюю тайну и высочайшее откровеніе, обрѣлъ это евангельское слово: *stirb und werde*. Именно потому и назвалъ онъ книгу, гдѣ рассказываетъ о становленіи и ростѣ своей личности, а не просто о переменныхъ состояніяхъ своего «я», мудрымъ именемъ «*Dichtung und Wahrheit*»: Поэзія и Правда, Вымыселъ и Дѣйствительность. Сочетаніе этихъ словъ означаетъ не только соединеніе, въ лицѣ автора, историка, излагающаго и поясняющаго факты; съ поэтомъ, придающимъ имъ одному ему доступную сверхфактическую цѣлостность; оно говоритъ еще и о томъ, что всякая правда о человѣкѣ — полуправда, если она не включаетъ въ себя ту высшую правду, что мы называемъ вымысломъ. Старѣющій французскій писатель недавно сказалъ: «Правдиво рассказать можно лишь о томъ, чего не было»; слегка измѣнивъ его, можно придать этому скептическому изреченію болѣе точный смыслъ: правдиво рассказать можно лишь о томъ, что не просто «было». Вымыселъ совсѣмъ не есть выдумка, басня, произвольное измышленіе; нѣмецкое слово *Dichtung* гораздо лучше отвѣчаетъ его существу, чѣмъ наше или чѣмъ англійское и французское обозначеніе его, которое пришлось бы передать словомъ фикции. Его нельзя назвать ни былью, ни небылицей, ибо въ немъ таинственно познается не преходящее бваніе, а образъ подлиннаго бытія. Поэтическій вымыселъ есть мифотвореніе, безъ котораго не можетъ обойтись искусство и котораго нельзя замѣнить дискурсивно-логическимъ познаніемъ... «*Nous ne concevons plus une littérature romanesque détournée de sa fin propre qui est la connaissance de l'homme*». Пусть такъ, но въ этихъ словахъ Франсуа Моріака остается неяснымъ, о какомъ познаніи идетъ рѣчь, остается не сказаннымъ,

что лишь мифотворящій вымысел сливаетъ познаніе и творчество въ одно, умѣетъ проникнуть въ тайну личности и передать цѣлостный образъ человѣка. Именно въ силу этой сверхразсудочной своей природы вымыселъ такъ необходимъ искусству и угасаніе его такъ быстро приводитъ къ разрыву между личностью художника и жизненнымъ ея дѣломъ, къ неисцѣлимому одиночеству творческой души. Искусство не есть дѣло расчленяющаго знанія, но цѣлостнаго прозрѣнія и недѣлимой вѣры. Ущербъ вымысла означаетъ ослабленіе этой вѣры и разрушеніе одной изъ вѣчныхъ основъ художественнаго творчества.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Механическій герой.

— Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntniss essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

— Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.

Kleist. Ueber das Marionetten-theater.

1.

Искусство есть слово, движеніе, живой огонь, перелетная искра отъ человѣка къ человѣку. Твореніе художника, какъ и продолженная, сгущенная въ немъ природа «не слѣпокъ, не бездушный ликъ», а неразрывный клубокъ духовныхъ и душевныхъ силъ, могучій аккумуляторъ жизненной энергіи. Не въ камнѣ, не въ краскѣ и холстѣ, не въ сочетаніи звуковъ или словъ послѣдній его смыслъ, но въ томъ человѣчнѣйшемъ и вмѣстѣ съ тѣмъ превышающемъ человѣка, что тайно и какъ бы само собой воплотилось въ доступную воспріятію органически предуказанную форму. Безъ воплощенія нѣтъ искусства, но безъ воплощаемаго нѣтъ и воплощенія. Живой человѣкъ присутствуетъ во всякомъ искусствѣ въ лицѣ самого художника, а въ искусствахъ, призванныхъ къ изображенію міра, онъ составляетъ еще и неотъемлемую сердцевину этого изображенія. Въ лирической поэзіи данъ поэтъ, какъ въ симфоніи музыкантъ и въ зданіи строитель; въ эпосѣ, драмѣ и романѣ — какъ въ скульптурѣ и живописи — даны живые люди; работа вымысла сама его приводитъ къ созданію живыхъ людей. Если въ этомъ усматривать «реализмъ», то реалистическимъ придется назвать всякое искусство, такъ какъ оно всегда отнесено къ реальности, а не къ абстракціи или выдумкѣ. Исторически, однако, обозначеніе это какъ разъ укрѣпилось за такимъ искусствомъ, которое рис-

куетъ привести къ «слѣпку» къ «бездушному лику» т. е. къ чему то враждебному всякому художественному творчеству, какъ бы оно себя не называло, съ какой бы теоріей не считало себя связаннымъ. Во всякомъ случаѣ, истинная реальность въ искусствѣ, хотя и можетъ означать нѣчто выше или глубже жизни, но прежде всего есть жизнь. Художникъ создаетъ живое, онъ вѣритъ въ бытіе сотвореннаго имъ міра и въ жизнь людей, населяющихъ тотъ міръ.

«Моя Марина славная баба», — писалъ Пушкинъ Вяземскому по поводу «Бориса Годунова»; есть основаніе думать, что и о своей Татьянѣ онъ отзывался съ неменьшимъ одобреніемъ. О Бальзакѣ существуютъ свидѣтельства, выясняющія, что лицъ «Человѣческой комедіи» онъ склоненъ былъ принимать за живыхъ людей: оплакивалъ ихъ гибель, радовался ихъ удачамъ, совѣтовалъ знакомымъ позвать къ тяжело больному лишь въ его собственномъ твореніи живущаго врача, до того забывался, что однажды, пособолѣзновавъ другу, только что потерявшему сестру, неожиданно воскликнулъ: «Вернемся къ дѣйствительности!» и заговорилъ о своихъ герояхъ. Свѣдѣнія такого рода можно собрать о многихъ другихъ авторахъ минувшаго вѣка, и если это не такъ легко сдѣлать въ отношеніи писателей другихъ вѣковъ, то лишь потому, что гораздо меньше интереса было въ тѣ времена къ авторскому лицу и къ психологической основѣ его творчества. Живые люди, созданные романистомъ или драматургомъ, именно потому и живы, что не вполне отъ него зависятъ, не до конца ему подчинены, а значить и ему самому естественно представлять ихъ себѣ, какъ людей отъ него отдѣльныхъ, которыхъ можно осуждать и ненавидѣть, жалѣть и любить; такъ что въ этомъ не должно быть большого различія между Сервантесомъ и Толстымъ, Шекспиромъ и Бальзакомъ. Что же касается героевъ «Иліады» или «Пѣсни о Роландѣ», то воображенію странствующаго пѣвца, прославлявшаго ихъ подвиги, они уже окончательно предносились реально даннымъ въ историческомъ или миѳическомъ опытѣ, подлинно живыми существами. Пусть образы ихъ кажутся намъ, воспитаннымъ на совсѣмъ другомъ ощущеніи личности, упрощенными, собирательными, скупыми на индивидуальныя оттѣнки: именно такимъ представлялся древнему поэту человѣческой образъ вообще.

Дѣйствующее лицо эпоса, драмы или романа не есть простое измышление, изобрѣтеніе, хитроумная игрушка, изготовленная рукой хорошо обученнаго мастера. Но столь же невѣрно было бы утверждать, что литературный герой заимствуется извнѣ, берется на прокатъ у жизни, — и опять таки это утвержденіе (при всѣхъ различіяхъ въ частностяхъ), одинаково непримѣнимо къ героямъ Троянской войны и къ Болконскимъ или Карамазовымъ. Франсуа Моріакъ недаромъ одновременно заявилъ въ послѣдней своей книгѣ о романѣ, что герой романиста тѣмъ живѣе, чѣмъ онъ менѣе ему подчиненъ и что лишь самыя второстепенныя дѣйствующія лица могутъ быть взяты безъ измѣненій изъ дѣйствительности. Важнѣйшее, однако, этимъ еще не сказано: дѣло въ томъ, что и самымъ тщательнымъ, самымъ равномернымъ распредѣленіемъ этихъ элементовъ — тѣхъ, что отъ автора, и тѣхъ, что отъ жизни — живого человѣка создать нельзя. Моріакъ говоритъ, что жизнь даетъ романисту лишь отправную точку, исходя изъ которой онъ можетъ взять любое направленіе, хотя бы и противоположное тому, какое предугазано въ жизни; но и этого еще недостаточно. Творчество совсѣмъ не состоитъ въ произвольномъ сцѣпленіи вырванныхъ изъ жизни клѣтокъ или атомовъ, а сотвореніе живого человѣка такимъ способомъ и тѣмъ болѣе невозможно. Изъ фактовъ и здравого смысла жизни не создать, — развѣ лишь сколокъ, отраженіе, подобіе. Истинный художникъ ищетъ не правдоподобія, а правды, подражаетъ не жизни, а силамъ, рождающимъ жизнь. Онъ не списыватель природы; онъ, какъ тотъ же Моріакъ сказалъ недавно, — обезьяна самого Творца. И тѣ силы, что въ немъ, черезъ него, въ сотрудничествѣ со всѣмъ его существомъ, творятъ, это тѣ самыя силы, что искони участвуютъ въ твореніи.

Основныя традиціи эпоса и драмы въ минувшемъ вѣкѣ унаслѣдовалъ романъ, и главнымъ требованіемъ, предъявляемымъ ему, сдѣлалось требованіе жизненности, т. е. именно созданія живыхъ людей, что совсѣмъ еще не обязываетъ принимать идеологію «реализма» или «натурализма». Идеологія эта нерѣдко становилась вредной для романа, побуждая романиста, ищущаго живую правду, довольствоваться похожей на жизнь обстановкой и житейски правдоподобными людьми. Но девятнадцатый вѣкъ былъ все же вѣкомъ великаго романа. Герои Стендаля и Бальзака, Флобера и Диккен-

са, Готтфрида Келлера, Гарди и Толстого — цѣлостныя созданія, живыя лица, отдѣлившіяся отъ автора, хотя и созданные изъ его плоти и крови, не приклеенные къ страницамъ, на которыхъ онъ помѣстилъ ихъ имена. Жюльенъ Сорель ни на кого не похожъ, но онъ *есть* — не менѣе Байрона или Бонапарта. Люди Достоевскаго неправдоподобны, но они живѣе живыхъ людей. Характеры у него (какъ это и вообще свойственно русскому роману) построены не путемъ списыванія съ тѣхъ случайныхъ сочетаній, которымъ насъ учитъ жизнь и которыми питаются фотографирующіе романисты, но и не путемъ логическихъ выводовъ изъ одной или нѣсколькихъ основныхъ чертъ; они построены ирраціонально, — какъ бы самой жизнью, — рождены въ глубинѣ подсознанія или сверхсознанія. Почему Смердяковъ брезгливъ? Отвѣтить на это путемъ логическаго разсужденія нельзя; но если бы Смердяковъ не былъ брезгливъ, онъ не до конца былъ бы Смердяковымъ.

«Само собой разумѣется, что характеръ героя дѣлается изъ многихъ отдѣльныхъ черточекъ, взятыхъ отъ различныхъ людей его соціальной группы, его ряда. Необходимо очень хорошо присмотрѣться къ сотнѣ-другой поповъ, лавочниковъ, рабочихъ для того, чтобы приблизительно вѣрно написать портретъ одного рабочаго, попа, лавочника». Такъ ли ужъ это «само собой разумѣется», какъ думаетъ Горькій (см. сборникъ «Какъ мы пишемъ») и не характерно ли, что аптекарскій рецептъ или кулинарное предписаніе это принадлежитъ именно ему? Отчасти онъ конечно правъ: безъ наблюденія или даже нарочитаго выискиванія характерныхъ чертъ изобразить что-бы то ни было довольно трудно, но зато и не все творчество сводится къ изображенію, да и само изображеніе никогда не приводитъ къ цѣлому путемъ склеиванія вырѣзокъ, сколачиванія осколковъ. Изображенію предшествуетъ воображеніе, а вообразить можно и безъ того, чтобы «присмотрѣться»: Шиллеръ никогда не видѣлъ моря, но умѣлъ о немъ писать; Макбетъ или Донъ-Жуанъ совсѣмъ не сдѣланы изъ «отдѣльныхъ черточекъ». Правда, Горькій говоритъ не о личности, а о типѣ, да еще «классовомъ», но вѣдь русская литература до него какъ разъ тѣмъ и была сильна, что изображала прежде всего живыхъ людей, даже пытаясь изобразить «попа», «рабочаго» и «лавочника». Вопреки утверженію плохихъ учебниковъ, русскіе писатели всегда чуждались той проэк-

ціи челоуѣка въ плоскость общества, того приведенія къ общему знаменателю особей, лишь отчасти схожихъ между собой, безъ котораго невозможно построене никакого «типа». Даже образы общечеловѣчески — условные, воплощенія вездѣсущей страсти, вродѣ Мольеровскаго Гарпагона или Гоголевскаго Плюшкина, въ русской литературѣ рѣдки, хотя при созданіи ихъ отнюдь не обязательно примѣнять механически — собирательные приемы. Тѣмъ болѣе ей чуждъ типъ въ болѣе точномъ смыслѣ, какъ нѣкое среднее единство, извлеченное изъ конкретнаго множества путемъ разсудочной операціи, подобной фотографированію на одной пластинкѣ многочисленныхъ членовъ одной семьи. Въ западномъ романѣ и драмѣ давно уже начали появляться герои, напоминающіе коллективный снимокъ, полученный этимъ (гальтоновскимъ) способомъ. Въ русской литературѣ, наоборотъ, до самого послѣдняго времени дѣйствовали подлинныя лица, не менѣе ирраціонально цѣлостныя, чѣмъ личности живыхъ людей. Какойнибудь Фердыщенко или Ракитинъ у Достоевскаго, любой солдатъ или помѣщикъ у Толстого — всемъ какъ люди Шекспира или Сервантеса — живутъ своей, ни отъ кого независимой жизнью, а если относятся еще и къ какойнибудь «средѣ», то на изображеніе ея отдають одни, такъ сказать, излишки своей личной жизни, не поступаясь ничѣмъ, что необходимо для ея цѣльности и полноты.

Въ «Аннѣ Карениной» подъ видомъ художника Михайлова, заканчивающаго рисунокъ, изображенъ романистъ, создающій одно изъ своихъ дѣйствующихъ лицъ. Михайловъ беретъ запачканную и закапанную стеариномъ бумагу, на которой онъ началъ рисовать набросокъ для фигуры «челоуѣка, находящагося въ припадкѣ гнѣва», кладетъ ее передъ собой на столъ, всматривается, и вдругъ съ радостью замѣчаетъ, что пятно стеарина даетъ фигурѣ новую, нужную ему позу. «Онъ рисовалъ эту новую позу, и вдругъ ему вспомнилось съ выдающимся подбородкомъ энергичное лицо купца, у котораго онъ бралъ сигары, и онъ это самое лицо, этотъ подбородокъ нарисовалъ челоуѣку. Онъ засмѣялся отъ радости, фигура вдругъ изъ мертвой, выдуманной, стала живая и такая, которой нельзя уже было измѣнить. Фигура эта жила и была ясно и несомнѣнно опредѣлена. Можно было поправить рисунокъ сообразно съ требованіями этой фигуры можно

и должно было иначе разставить ноги, совсѣмъ перемѣнить положеніе лѣвой руки, откинуть волосы. Но дѣлая эти поправки, онъ не измѣнялъ фигуры, а только откидывалъ то, что скрывало фигуру. Онъ какъ-бы снималъ съ нея тѣ покровы, изъ-за которыхъ она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру, во всей ея энергической силѣ, такую, какою она явилась ему вдругъ отъ произведеннаго стеариномъ пятна».

Картина, нарисованная Толстымъ, едва замѣтно искажена налетомъ «реалистической» эстетики (сюда относится *обязательность* готоваго куска дѣйствительности, безъ котораго фигура якобы остается «выдуманной», «мертвой»); въ цѣломъ она правдива и точна: Толстой глубоко понималъ свое искусство, о чемъ свидѣлствуютъ даже его безпомощныя разсужденія объ искусствѣ вообще. Отмѣтилъ онъ въ этихъ нѣсколькихъ строкахъ и случайное, т. е. ирраціональное зарожденіе живого образа — изъ стеариноваго пятна; и такое же ирраціональное вплетеніе въ него элементовъ, заимствованныхъ «изъ жизни»; и самое главное, то, что образъ съ самаго начала данъ цѣликомъ, такъ что это цѣлое въ немъ предшествуетъ частямъ и остается только «откидывать» то, что его скрываетъ, по способу Микель-Анджело, точно также понимавшаго свое искусство, точно также въ одно мгновеніе угадавшаго будущаго «Давида» въ огромной, казалось, безнадежно испорченной, глыбѣ мрамора. Именно такъ создаются не «типы», не собирательные гомункулы, а воплощенныя, живыя лица. Художникъ Михайловъ «глощаетъ впечатлѣнія», какъ говорится страницей дальше, прячетъ ихъ про запасъ, но впечатлѣнія эти не кубики, изъ которыхъ само собой, при участіи одного лишь разсудка и разсчета, строится игрушечное зданіе. Все различіе между Толстымъ и романистами, работающими по рецепту Горькаго, въ томъ и заключается, что онъ видитъ нѣчто такое, чего они не умѣютъ увидать, сколько ни «присматриваются», ни наблюдаютъ, ни копятъ матеріаловъ. Михайлову даже непріятно, когда говорятъ о «техникѣ», ибо вся его техника въ томъ и состоитъ, чтобы «снимая покровы, не повредить самого произведенія», тогда какъ у тѣхъ самое искусство исчерпывается техникой, прилагаемой къ извлеченнымъ изъ дѣйствительности частицамъ, которыя она въ лучшемъ случаѣ способна прикрѣпить другъ къ

другу, но совершенно не въ силахъ переплавить въ одно и оживить.

Въ замѣнѣ лица, рождаемаго чувствомъ цѣлаго, «типомъ», составляемымъ изъ частей, немалую роль сыграло подражаніе наукѣ. Современному романисту, вродѣ американцевъ Льюиса или Дрейзера, нуженъ въ сущности вовсе не романъ, не самодовлѣющее бытіе его героевъ, а лишь возможно болѣе яркая иллюстрація его мыслей объ Америкѣ, о разныхъ породахъ американцевъ, и о типичныхъ для той или иной породы жизни, характерѣ, судьбѣ. Онъ поступаетъ не какъ художникъ, созидающій людей, а какъ ученый, отбирающій для опредѣленія данной среды или эпохи особенно характерныхъ для нея человѣческихъ особей. И даже когда онъ не отбираетъ, когда онъ строитъ, онъ дѣлаетъ это какъ историкъ, изучающій французскаго горожанина XII вѣка или англійскаго рабочаго эпохи промышленной революціи, для каковой цѣли и въ самомъ дѣлѣ необходимо прісмотрѣться къ «сотнѣ-другой» такихъ рабочихъ или горожанъ. Построенія такого рода могутъ быть весьма интересны и полезны, но романъ, въ которомъ они преобладаютъ, превращается все же въ соціологическій трактатъ, какъ это уже случилось съ романами Золя, и какъ это снова становится чуть ли не правиломъ въ американской, совѣтской и отчасти нѣмецкой литературѣ. Насадителямъ и любителямъ такой литературы неизмѣнно кажется, что она особенно близка къ жизни, на самомъ же дѣлѣ вѣрно какъ разъ обратное. Какъ разъ неизбежная для науки отвлеченность самого метода дѣлаетъ натуралистическій или «производственный» романъ гораздо болѣе отдаленнымъ отъ жизни, чѣмъ самая «условная» и «неправдоподобная» Елизаветинская трагедія. Это Отелло и Яго — живые люди, а не синтетическій лавочникъ (въ томъ же смыслѣ, въ какомъ говорятъ о синтетическомъ каучукѣ) соціологовъ и статистиковъ, въ котораго такъ по дикарски увѣровалъ Горькій. Наука разлагаетъ и слагаетъ, умерщвляетъ, дабы уразумѣть. Искусство рождаетъ жизнь, — непроницаемую, какъ и всякая жизнь, въ самой глубинѣ, для анализирующаго научнаго познанія.

2.

Всякое творчество основано на вѣрѣ въ истинность, въ бытіе творимаго; безъ этой вѣры нѣтъ искусства.

Для того, чтобы создать живое дѣйствующее лицо, нужно вѣрить въ цѣлостность человѣческой личности, — именно вѣрить, такъ какъ не во всякомъ опытѣ она дана и нельзя доказать ее доводами разсудка. Восприниматься цѣлостность эта можетъ по разному; но такъ или иначе она должна быть воспринята, пережита, а переживается она всегда, какъ нѣчто самоочевидное, безспорное. Какъ только самоочевидность эта ослабѣваетъ, романисту или драматургу остается изображать человѣка, основываясь на отдѣльныхъ «характерныхъ чертахъ», заимствованныхъ непосредственно изъ жизни (отчего онѣ не становятся еще способными давать жизнь) или выведенныхъ логически изъ какихъ-нибудь общихъ предпосылокъ. Романистъ XIX вѣка, Бальзакъ или Толстой, видѣлъ человѣка во всей полнотѣ его бытія — и своей вѣры въ это бытіе, — такимъ, какимъ его долженъ видѣть самъ Творецъ; современный романистъ видитъ его, какъ человѣкъ, средній опытъ котораго не позволяетъ обнять во всей полнотѣ бытіе другого человѣка. Отсюда нѣкоторый отливъ жизни въ людяхъ, создаваемыхъ имъ, чего нельзя отрицать и для геніальной книги Пруста, гдѣ человѣкъ показанъ не такимъ, какъ онъ есть, а лишь такимъ, какъ онъ является рассказчику. Отсюда же и то хитроумное склеиваніе распавшихся атомовъ, которымъ авторъ «Улисса» стремится замѣнить ирраціональное единство и ирраціональную сложность человѣческаго образа. У большинства современныхъ романистовъ, хотя бы во всемъ остальномъ и несхожихъ между собой, люди изображаются, пожалуй, и вѣрно и точно, но такъ именно, какъ мы чаще всего воспринимаемъ людей въ жизни: односторонне, съ той стороны, какой они повернуты къ намъ, безъ попытки изобразить ихъ сразу со всѣхъ сторонъ. Способъ этотъ позволяетъ многое выразить и многое понять, но правдоподобіемъ подмѣняетъ правду и никогда не приведетъ къ созданію цѣлостнаго живого человѣка, никогда не позволитъ до конца отдѣлить личность автора отъ личности его героя, т. е. совершить ту чудодѣйственную операцію, безъ которой не мыслимы ни театръ Шекспира, ни «Война и Миръ», ни вообще та драма и тотъ романъ, какими славится европейская литература. Не прибѣгая къ этой операціи, можно написать отличную книгу, собрать множество интересныхъ наблюденій, быть моралистомъ, психологомъ, стилистомъ, но нельзя повторить гордыхъ

словъ, сказанныхъ о себѣ Бальзакомъ, нельзя «faire concurrence à l'état civil».

У Федьки Каторжнаго въ «Бѣсахъ» «глаза были большіе, непремѣнно черные, съ сильнымъ блескомъ и съ желтымъ отливомъ, какъ у цыганъ». Это «непремѣнно» какъ бы вырвалось противъ воли у Достоевскаго, и, быть можетъ, попало нечаянно въ текстъ романа изъ записной книжки или черновика. Слово это свидѣтельствуесть о томъ, что авторъ не «сочинялъ» своего героя, но видѣлъ его передъ собой, не придумывалъ цвѣта его глазъ, но переживалъ этотъ черный цвѣтъ, какъ необходимый, непремѣнный. И точно также, если княжна Марья краснѣетъ пятнами, если у жены князя Андрея короткая верхняя губа, то это не ярлыки, наклеенные на нихъ для легкости распознаванья, а черты *прирожденныя* въ подлинномъ смыслѣ слова, съ которыми искони являлись эти образы Толстому и безъ которыхъ онъ самъ представить ихъ себѣ не могъ. Будь эти черты просто на просто подсмотрѣны у живыхъ людей и люди эти внесены въ романъ «прямо изъ жизни», необходимость оказалась бы подмѣненной болѣе или менѣе правдоподобною случайностью, и точно такъ же у произвольно конструированнаго героя, которымъ авторъ распоряжается до конца, потому и отсутствуетъ подлинная жизнь, что нѣтъ въ немъ ни одной черты, неотъемлемой и непремѣнной, — для автора какъ и для читателя, — подобной цыганскимъ глазамъ Федьки, блеснувшимъ Достоевскому изъ невѣдомыхъ творческихъ потемокъ, раньше чѣмъ сверкнуть на Ставрогина въ ночномъ ненастьи, на пути въ зарѣчную слободу.

Теорія всего яснѣй усматриваетъ то, чего начинаютъ не хватать на практикѣ. Созданіе живыхъ людей перестаетъ, на нашихъ глазахъ быть для писателя возможнымъ или даже интереснымъ. Измѣняется самое существо литературнаго героя: онъ теряетъ самостоятельность, изъ трехмѣрнаго становится двумѣрнымъ, изъ вполне конкретнаго — полуотвлеченнымъ, схематизируются приемы его изображенія, и онъ самъ грозитъ превратиться въ схему. Дѣйствующее лицо современной драмы или романа бываетъ либо выужено изъ дѣйствительности, либо механически построено изъ пружинъ и рычаговъ, либо, наконецъ, сооружено (какъ уже упомянутые «типы») путемъ комбинаціи обоихъ методовъ; и въ томъ и въ другомъ, и въ третьемъ случаѣ, вмѣсто

то жизни, получается иллюзія жизненности, вмѣсто человека, — заводная кукла. Съ точки зрѣнія русской литературы, гдѣ такъ долго торжествовалъ самодовлѣющій, живой, переросшій книгу человекъ, это омертвѣніе его кажется особенно непонятнымъ и зловѣщимъ, однако и здѣсь оно сказалось съ полной ясностью. Левъ Толстой изъ глины лѣпилъ людей; Ал. Н. Толстой съ большимъ умѣньемъ и въ любомъ количествѣ лѣпитъ на заказъ человекоподобныя глиняныя фигурки. Герои Леонова (въ «Ворѣ», напримѣръ) больше всего напоминаютъ тѣни, отброшенныя на ходу героями «Подростка» или «Идіота». Совѣтскій обыватель изъ рассказовъ Зоценки долженъ еще напиться горячей крови, какъ вызванные Одиссеемъ мертвецы, чтобы стать похожимъ хотя бы на своего предка изъ рассказовъ Чехова. Точно такое же различіе легко было бы установить между героями западныхъ современныхъ романистовъ и людьми Гарди и Флобера, или Фильдинга, или Сервантеса. Не забудемъ при этомъ: лучшіе современные писатели вовсе не тѣ, что силятся продолжать изсякшую традицію и населяютъ блѣдныя свои книги призраками и двойниками литературныхъ героевъ прошлаго; это тѣ, что стремятся нарисовать образъ человека такимъ, какимъ они его видятъ — и другимъ не могутъ увидеть, — мерцающимъ, невѣрнымъ, въ безконечномъ сиротствѣ, въ одиночествѣ, ищущимъ опоры и не находящимъ ея ни въ мірѣ, ни въ себѣ. Нѣтъ личности, но есть жадные поиски себя — и другихъ — въ лабиринтѣ Потеряннаго Времени. Нѣтъ жизни, но есть вспышки сознанія, трепетанія чувства, зарегистрированныя тончайшимъ сейсмографомъ души въ «Волнахъ» Вирджиніи Вульфъ. Нѣтъ человека, но есть его осколки, страстно стремящіеся срастись въ «Защитѣ Лужина», въ «Подвигѣ», въ прозаическихъ писаніяхъ Пастернака, у многихъ русскихъ и иностранныхъ авторовъ младшаго (такъ называемаго) поколѣнія. Повсюду нѣтъ-нѣтъ да мелькнетъ озябшая, блѣдная, предсмертная душа «*animula vagula, blandula*» императора Адриана, иль недоносокъ Боратынскаго, обреченный витать межъ землей и облаками, или бѣсовскій двойникъ Ивана Карамазова, продрогшій въ космическомъ сквознякѣ и мечтающій воплотиться въ семипудовую купчиху.

Однако возможности тутъ не безграничны. Въ этомъ все дѣло: художественное творчество не можетъ быть длительно совмѣщено съ утратой вѣры въ един-

ство человека, съ ущербомъ воспріятія цѣльной личности. О томъ, какъ нужны искусству это воспріятіе, эта вѣра, о томъ, какъ опустошается душа, всерьезъ отказавшаяся отъ нихъ, объ этомъ всего яснѣй говоритъ творчество Пиранделло, писателя прославленнаго, быть можетъ, и невпопадъ, но заслуживающаго все же самаго пристальнаго вниманія. Его сицилійскіе рассказы, не доставившіе ему въ свое время даже простой извѣстности, должно быть, переживутъ славу его пьесъ, но все же именно въ пьесахъ выразилъ онъ съ предѣльной наготой свою тему, единственную свою тему, ту, что составляетъ весь творческій импульсъ его и одновременно парализуетъ — какъ разъ тамъ, гдѣ онъ приближается къ вершинамъ — его творчество. Тему эту подчеркиваетъ уже общее заглавіе, подъ которымъ онъ печатаетъ свои театральныя произведенія: «Голыя маски». Сочетаніе словъ какъ будто противорѣчиво, на самомъ дѣлѣ мѣтко и точно: даже нагота относится лишь къ маскѣ, ибо подъ маской — если тамъ нѣтъ другой, болѣе тайной маски — открывается голое ничто. Всякая личность есть маска (таковъ, какъ извѣстно, первоначальный смыслъ слова persona), неподвижная личина, напаянная насильно или добровольно, и горе человеку, вознамѣрившемуся ее съ себя сорвать. Сумасшедшій, возомнившій себя Генрихомъ IV, выздоравливаетъ, но предпочитаетъ притворяться сумасшедшимъ и впредь, дабы не утратить маски, внѣ которой ему нѣтъ спасенья. Въ одной изъ недавнихъ пьесъ, героиня актриса влюбляется и принимаетъ рѣшеніе зажить собственной жизнью; напрасно: другой роли, кромѣ тѣхъ, что она играетъ на сценѣ, ей не суждено играть. Въ самой послѣдней, знаменитый поэтъ хотѣлъ бы все начать сначала, отказаться отъ себя, т. е. отъ условнаго обличья, навязаннаго ему славой, но сдѣлать этого не въ состояніи и окаменѣваетъ, превращается въ памятникъ самому себѣ. Но всего характернѣе остаются и самую тайную мысль выражаютъ уже давнія «Шесть дѣйствующихъ лицъ въ поискахъ автора», гдѣ подлинными лицами оказываются не живыя, а сочиненныя, гдѣ литературнымъ героямъ приписывается какъ бы высшая степень бытія, сравнительно съ безформенными, безличными, мерцающими въ полумракѣ силуэтами живыхъ людей. Тутъ, въ самомъ этомъ замыслѣ, а не въ наивныхъ тирадахъ, питаемыхъ чѣмъ то вродѣ кантіанства, перетолкованнаго на болѣе вещественный,

предметный, болѣе доступный итальянскому пластическому мышленію ладъ, заключается подлинная глубина, не столько идей, сколько самого существа Пиранделло, какъ художника: онъ утверждаетъ свое творчество и отрицаетъ тварность человѣка; вмѣсто космоса, видитъ онъ хаосъ, которому онъ одинъ, художникъ, диктуетъ строй и законъ, даетъ форму, а существамъ, бессмысленно копошащимся въ немъ — личность, т. е. маску. Да погибнетъ человѣкъ, да здравствуетъ *Dramatis Persona*!

Этимъ, конечно, еще ничего творчески не свершено, и театральнй демиургъ оказывается на дѣлѣ грубоватымъ виртуозомъ, но по крайней мѣрѣ многое договорено. Можно найти у Пиранделло (какъ, на примѣръ, и у Пруста) справедливую борьбу противъ *социально* обусловленнаго статическаго понятія личности, едва ли не господствующаго въ латинскихъ странахъ, при которомъ остается *gerägte Form*, но нельзя сказать, что она *lebend sich entwickelt*; однако отрицаетъ онъ не ту или иную форму пониманія личности, а самую личность. «Дѣйствующее лицо» уже не отвѣчаетъ у него никакой реальности. И даже заглядывая вглубь самого себя, онъ не видитъ тамъ ничего, кромѣ не живущаго, а только мыслящаго «Я», претендующаго на абсолютную власть надъ всякимъ «явленіемъ», насквозь проанализированнаго имъ міра. Получается то, о чемъ было уже сказано съ такою силой въ «Петербургѣ» Андрея Бѣлаго: «Сознаніе отдѣлялось отъ личности, личность же представлялась сенатору, какъ черепная коробка и какъ пустой опорожненный футляръ». Нечеловѣчески отвлеченная, никакимъ конкретнымъ содержаніемъ не наполненная гордыня сквозитъ въ современной литературѣ у всѣхъ болѣе послѣдовательныхъ ея вождей, у Валери, на примѣръ, которому мы обязаны формулой: «*l'étroite et bizarre morsure de l'orgueil absolu qui ne veut dépendre que de soi*» или у Жида, съ его культомъ «*disponibilité*», готовности измѣниться (и измѣнить), съ его нежеланіемъ свершиться, стать собою — отдавъ себя — нежеланіемъ, предсказаннымъ Достоевскимъ въ «Запискахъ изъ Подполья», гдѣ герой заявляетъ, что «умный человѣкъ и не можетъ серьезно чѣмъ-нибудь сдѣлаться, а дѣлается чѣмъ-нибудь только дуракъ». Въ послѣднемъ основаніи своемъ болѣзнь искусства, неумѣніе создать живое — не только болѣзнь, но и грѣхъ: отказъ отъ творчества, то-есть

отъ Творца въ себѣ, отказъ отъ сліянiя съ творческой основой міра.

3.

Не только литература, искусство, но и весь обликъ любой эпохи зависитъ, прежде всего, отъ тѣхъ представленій о человѣкѣ, что ей присущи и отличаютъ ее отъ другихъ эпохъ. Въ литературѣ, въ искусствѣ представленія эти выражаются рѣзче, а во многихъ случаяхъ и раньше, чѣмъ въ другихъ областяхъ жизни и культуры, но нѣтъ никакой причины, по которой они должны были бы выражаться только здѣсь. Если современный романъ или драма показываютъ намъ автоматическихъ дѣйствующихъ лицъ, не оказывающихъ никакого сопротивленія авторскому щелчку, посылающему ихъ направо или налево; если сквозь порѣдѣвшую ткань вымысла приходится нерѣдко наблюдать полную неувѣренность автора относительно цѣлости и сохранности собственной его личности; то явленія вполне сходныя находимъ мы повсюду вокругъ себя, не въ однихъ только драмахъ и романахъ: о нихъ говоритъ и судебная хроника, и ежедневный опытъ общенія съ людьми, и господствующія теченія въ научномъ изученіи человѣка, — особенно то изъ нихъ, что прославилось подъ именемъ психоанализа. Взаимоотношенія психоанализа и современной литературы тѣмъ и интересны, что изобличаютъ это ихъ внутреннее между собой родство; дѣло тутъ совсѣмъ нельзя свести къ простому вліянiю психоанализа на литературу. Вліянiя, разумѣется, не могло не быть, но поскольку оно всего лишь несло литературѣ новый матеріаль, съ которымъ та вольна была обойтись, руководствуясь собственнымъ внутреннимъ закономъ, оно не имѣло и не имѣетъ особаго значенія. Гораздо важнѣй спросить, что же, по существу, поняла литература въ психоанализѣ. И можно отвѣтить заранѣе: нѣчто похожее на то, что психоанализъ нашель въ литературѣ.

Теоріи Фрейда, геніальнаго психолога и психіатра, но посредственнаго философа, приобрѣли во всемъ свѣтѣ еще болѣе широкую славу, чѣмъ въ свое время френологія Галля или фізіогномика Лафатера. Многимъ писателямъ въ разныхъ странахъ показалось, что теоріи эти чуть ли не впервые открываютъ имъ доступъ въ новый міръ, въ огромную область «подсознанія». На самомъ дѣлѣ этого, конечно, не случилось;

искусство всегда имѣло доступъ въ этотъ міръ или, вѣрнѣй, всегда именно изъ этого міра исходило; случилось скорѣй обратное: бессознательное психоанализомъ было не открыто, а, такъ сказать, закрыто, то есть, прибрано къ рукамъ, подчинено разсудку и сознанію, — не на дѣлѣ, конечно, но, по крайней мѣрѣ, въ теоріи и въ тенденціи. Фрейдъ — послѣдній великій ученый, всецѣло воспитанный въ научномъ міровоззрѣніи XIX вѣка, и пафосъ его мысли, источникъ его вдохновенія всегда заключался въ томъ, чтобы принципъ детерминизма распространить на «подсознаніе» и далѣе причинностью, исходящей изъ этого подсознанія, объяснить всю остальную человѣческую жизнь. По сравненію съ этимъ основнымъ замысломъ психоанализа, уже не такъ важно, какой именно рычагъ пускаетъ въ ходъ причинно-слѣдственную машину, похоть ли власти, какъ у Адлера, или власть похоти, какъ у самого Фрейда и у оставшихся ему вѣрными учениковъ; важно не содержаніе понятія *libido*, не панъ-эротизмъ, самъ по себѣ чуждый Фрейду, а лишь безошибочно-механическое дѣйствіе безличной первопричины. Цѣль психоанализа одна: механизация бессознательнаго.

Характерно, что тѣ литературныя направленія, которыя не поняли, что именно «открылъ» психоанализъ, и предались культу бессознательнаго, опираясь на фрейдово ученіе о немъ, — главное изъ нихъ французскій «сверхреализмъ», — на собственномъ опытѣ въ своихъ писаніяхъ осуществили то, чего добивается въ болѣе общемъ видѣ любезная имъ теорія. Бессознательное становится механическимъ, какъ только его пытаются использовать въ сыромъ видѣ, искусственно уклоняясь отъ той очеловѣчивающей, персонализирующей работы, какую совершаетъ надъ нимъ нормальное сознаніе, и особенно сознаніе художника. Для «сверхреалистовъ» творчество — не актъ: единственное усиліе, ожидаемое отъ художника, отъ поэта — воздержаніе отъ всякаго усилія, отъ всего, что онъ хотѣлъ бы по своей волѣ, отъ своего имени внести въ свои стихи. Стихотвореніе (которое, поэтому, предпочтительно писать прозой) должно быть лишь возможно болѣе точной записью чего-то, что и такъ само собой протекаетъ, происходитъ въ подсознаніи. Если мы съ должнымъ вниманіемъ запишемъ сонъ, или, еще лучше, отметая всякую мысль, ту смѣну образовъ, тотъ потокъ словъ, что никогда не изсякаетъ въ насъ, мы совершимъ все,

требующееся отъ поэта. Въ этомъ и заключается методъ «автоматическаго письма», родственнѣй, какъ это призналъ главный теоретикъ сверхреализма Андрэ Бретонъ, непроизвольной исповѣди паціентовъ Фрейда. Поэзія — въ насъ; надо позаботиться лишь о безпрепятственномъ ея выдѣленіи. Когда сверхреалистъ беретъ за кисть или за перо, онъ только даетъ исходъ нормальной функціи подсознанія и естественному управленію организма. Однимъ словомъ, какъ о комъ-то сказалъ Барресъ: «Il fait des vers comme on fait de l'albumine».

Нѣтъ надобности здѣсь перечислять всѣ недомыслия этого ученія. Практически, главное недомыслие въ томъ, что сверхреалистъ предполагаетъ свое подсознаніе и потокъ словъ, возникающій на его порогѣ, перевозанными, дѣвственными, свободными отъ всякой литературы, тогда какъ у любого литератора они, наоборотъ, полны реминисценцій и заимствованій. Въмѣсто творчества, получается у него сопоставленіе готовыхъ матеріаловъ, оригинальное лишь тѣмъ, что матеріалы эти никакъ не организованы, не упорядочены и, значитъ, попросту не усвоены. Принципіально еще важнѣй другая ошибка: отрицаніе наличія во всякомъ искусствѣ цѣлеустремленности, плана, замысла, измѣняющихся или даже исчезающихъ, быть можетъ, въ процессѣ осуществленія, но безъ которыхъ осуществляютъ было бы нечего, и оказался бы недоступнымъ конечный результатъ. Одинаково невѣрно считать художественное творчество пассивной записью внушеній, идущихъ изъ подсознанія, изъ интуиціи (какъ у Кроче), изъ «вдохновенія» (какъ во многихъ романтическихъ теоріяхъ), и рассматривать его, какъ произвольную игру автономнаго, самосозерцающаго разсудка. Оба заблужденія внутренне однозначны, оба въ наше время почти одинаково распространены и оба находятъ себѣ опору въ міровоззрѣніи психоанализа, для котораго только и есть, что темныя воды подсознанія, и на нихъ поплавки надѣленныхъ разсудкомъ «я», а для представленія о творческомъ актѣ, какъ о сотрудничествѣ личности съ до-личными или надличными силами, уже не остается никакого мѣста.

Въ самомъ дѣлѣ, что же видитъ психоанализъ въ литературѣ? Только то, что не составляетъ творческаго ея ядра, котораго какъ разъ и невозможно разсмотрѣть, пользуясь методами психоанализа. Изъ

«Эдипа царя» Фрейдъ вычиталъ свое ученіе о «комплексѣ Эдипа», но, независимо отъ оцѣнки этого ученія, можно смѣло сказать, что если бы Эдипъ о немъ зналъ, онъ не былъ бы трагическимъ героемъ, и Софокль не могъ бы написать своей трагедіи. Исходя изъ теоріи комплексовъ, можно сочинить развѣ нѣчто вродѣ новой Орестейи американскаго драматурга О-Нилля, гдѣ всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ надлежало бы поѣхать полѣчиться въ Вѣну, но гдѣ трагедіи нѣтъ, потому что нѣтъ личности, нѣтъ грѣха, нѣтъ очищающаго ужаса и высокаго страданія. Художественное произведеніе, согласно психоанализу, существуетъ для того, чтобы въ скрытой формѣ дать выходъ тайнымъ желаніямъ автора, отождествляющаго себя со своимъ героемъ; изслѣдователю остается героя и автора разоблачить, показать истинную пружину, пускающую въ ходъ обоихъ и, въ конечномъ счетѣ, общую для всѣхъ. Но въ томъ-то и дѣло, что на составныя части такого рода разлагается безъ остатка лишь мнимое художественное произведеніе. Одинъ нѣмецкій критикъ весьма остроумно указалъ, что изъ психоанализа, при умѣломъ употребленіи, можно было бы сдѣлать отличное средство для распознаванія плохой литературы. Та литература именно и плоха, гдѣ авторъ всего лишь осуществляетъ въ вымыслѣ то, что въ жизни ему не дано осуществить, и тѣмъ же самымъ позволяетъ заняться своему читателю; такъ построены бульварные романы, пользующіеся успѣхомъ фильмы; настоящая литература строится не такъ. Въ ней дѣйствительность качественно измѣнена, передвинута въ другое измѣреніе, а не просто украшена, подслащена и перепродана читателю за умѣренную плату. Объяснить то, что происходитъ въ настоящей литературѣ, психоанализъ не можетъ; изъ понятій, которыми онъ располагаетъ, развѣ лишь «сублимація» пригодилась бы для этого, но и сублимація означаетъ у Фрейда лишь обманчивое повышение ранга, украшающее переименованіе, — похоть называется любовью, но отъ этого не перестаетъ быть похотью, — т. е., попросту камуфляжъ, тогда какъ здѣсь требуется понятіе вродѣ преображенія, преисшествленія, — похоть, ставшая любовью, уже не похоть, — а такого понятія у психоанализа нѣтъ и не можетъ быть.

Фрейдъ сказалъ ясно: «у насъ нѣтъ другого способа побороть наши инстинкты, кромѣ нашего разсуд-

ка»; какое же мѣсто остается тутъ для такой противоразсудочной вещи, какъ преображеніе? Однако, безъ преображенія искусства нѣтъ, и его не создать одними инстинктами или разсудкомъ. Потемки инстинкта и разсудочное «просвѣщеніе», только это видѣлъ и Толстой, когда писалъ «Власть тьмы», но художественный его геній подсказалъ ему все же подъ конецъ неразумное, хотъ и не инстинктивное покаяніе Никиты. Искусство живетъ въ мірѣ совѣсти, скорѣе, чѣмъ сознанія; этотъ міръ для психоанализа закрытъ. Психоанализъ только и знаетъ, что охотиться за инстинктами, нащупывать во тьмѣ подсознанія все тотъ же универсальный механизмъ. Основное занятіе его — «срываніе всѣхъ и всяческихъ масокъ», но это не дѣло искусства, и Ленинъ напрасно приписывалъ его Толстому, хотя и понятно, почему нравилось оно Ленину. Художникъ не обязанъ всякую маску уважать, но онъ не можетъ все, кромѣ разсудка и инстинкта, объявить маской. Въ одной изъ недавнихъ своихъ работъ, Фрейдъ не только приписалъ Достоевскому желаніе отцеубійства, осуществленное черезъ посредство Смердякова и Ивана Карамазова, но и земной поклонъ старца Зосимы Федору Павловичу объяснилъ, какъ бессознательный обманъ, какъ злобу, прикинувшуюся смиреніемъ. Изъ этихъ двухъ «разоблаченій» первое, во всякомъ случаѣ, не объясняетъ ничего въ замыслахъ Достоевскаго, какъ художника, второе обличаетъ полное непониманіе поступка и всего образа старца Зосимы. Психоанализъ безсиленъ противъ «Братьевъ Карамазовыхъ». Горе искусству, расправа съ которымъ оказалась бы для него легка.

Нельзя отрицать: современная литература приблизилась къ требованіямъ психоанализа. Давно уже она дышитъ тѣмъ самымъ губельнымъ для искусства воздухомъ, въ которомъ онъ только и можетъ процвѣтать. Вольный вымыселъ замѣняется все чаще болѣе или менѣе искусно камуфлированной дѣйствительностью. Отказъ отъ преображенія міра дѣлаетъ искусство проницаемымъ для разсудка и пригоднымъ для психоаналитическаго разъятія. Но главное сходство сказывается въ пониманіи человѣка, не какъ цѣльной личности, а какъ случайнаго агрегата тѣхъ или иныхъ ни откуда не выросшихъ, ни къ какому стержню не прикрѣпленныхъ свойствъ. Для психоанализа нѣтъ личности, потому что нѣтъ выбора и

свободы воли, потому что ядро человеческой особи — безличная сила, действующая во всем человеческом родѣ и даже во всякомъ живомъ существѣ, потому, наконецъ, что безличенъ и единственный антагонистъ этой силы, человеческій разумъ. Такому пониманію человека отвѣчаетъ въ литературѣ разсудочно построенное действующее лицо, — проекція автора, или арифметическое среднее его наблюдений, или склеенная по готовому шаблону деревянная кукла съ бумажною душой. Заводъ въ порядкѣ, остается повернуть ключъ, и вотъ уже движется подчиненный строжайшему детерминизму, — въ мірѣ, гдѣ, какъ у Фрейда, есть только «я», да еще «оно», — легко разбираемый, всякому понятный механической герой, сочиненный механизированнымъ авторомъ, по образу и подобию его собственнаго механическаго инстинкта и разсудка.

Величайшій поэтической геній нашего времени Поль Клодель недаромъ признался однажды (въ письмѣ къ Ривьеру), что автоматъ всегда внушалъ ему «нѣчто вродѣ истерическаго ужаса», и онъ же въ одномъ изъ недавнихъ своихъ писаній съ улыбкой, но не безъ серьезнаго умысла сказалъ: «Хоть и скверно походить на корову, но походить на машину еще гораздо отвратительнѣй». Въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ ничего болѣе враждебнаго жизни и искусству, чѣмъ машина, или вѣрнѣе не готовый механизмъ, а самый принципъ механичности, машинности. Съ точки зрѣнія художника, даже и озвѣрѣніе человека менѣе страшно, чѣмъ его превращеніе въ автоматъ, въ бездушнаго самодвижущагося истукана. Изъ дочеловѣческаго созданъ человекъ, но послѣчеловѣческое безвыходно и бесплодно. Въ пророческомъ размышленіи своемъ о театрѣ маріонетокъ, гдѣ рѣчь идетъ не столько объ этихъ невинныхъ (и отнюдь не автоматическихъ) театральныхъ куклахъ, сколько о математическомъ мышленіи, создавшемъ идею и возможность автомата на основѣ механической причинности, Клейстъ называетъ весь этотъ ходъ человеческой мысли «вторичнымъ вкушеніемъ отъ древа познанія добра и зла, причемъ удареніе ставитъ совершенно справедливо не на добръ и злѣ, а именно на познаніи, и онъ старается утѣшить себя догадкой о томъ, что такимъ образомъ замкнется кругъ и станетъ возможнымъ возвращеніе къ утраченной нѣкогда невинности. Быть можетъ, онъ и правъ. Но второе грѣхопаденіе это можетъ и такую ката-

строфу означать, отъ которой безъ искупительной жертвы не оправится искусству. Или оно будетъ спасено, и тогда надъ механическимъ героемъ восторжествуетъ снова цѣльный, живой, душою, а не комплексами движимый, свободный человѣкъ, или и въ самомъ дѣлѣ пріоткрывается на нашихъ глазахъ послѣдняя глава, если не исторіи міра, то исторіи искусства.

ГЛАВА ТРЕТЯЯ.

Чистая поэзія.

Essence pleine en soy d'Infinité latente
Qui seule en soy se plait, et seule se contente.

Maurice Scève.

1.

Русскіе образованные люди, приближающіеся сейчасъ къ сорока или къ пятидесяти годамъ, не могутъ не помнить, какъ жили они стихами, какъ пытались писать или жадно читали стихи, какъ сама проза тяготѣла къ стихамъ и литературой правила поэзія. Такія же воспоминанія есть и у людей западныхъ, но нѣсколько постарше: послѣдняя поэтическая волна разлилась здѣсь лѣтъ на десять, на пятнадцать раньше, чѣмъ въ Россіи, и уже ослабѣвала въ предвоенные годы, когда она только еще своей наибольшей силы достигала у насъ. Французскій символизмъ означалъ такое же господство стиховъ надъ прозой, какое осуществилось въ Англии въ эпоху «Желтыхъ книгъ», подъ вліяніемъ Суинберна и Пэтера, приспособленныхъ къ общему пользованію Уайльдомъ; въ загнипнотизированной д'Аннунціо Италіи; въ Германіи, поскольку она прислушивалась къ голосамъ Георге, Рильке и Гофмансталя; а затѣмъ и у насъ, во времена, когда двѣ строчки Блока значили больше, чѣмъ все, что вслѣдъ за ними заполняло журнальные тома. Величайшіе поэты современной Европы родились въ концѣ шестидесятыхъ, въ началѣ семидесятыхъ годовъ (въ Россіи немного позже); молодымъ поколѣніямъ некого противопоставить Клоделю, Китсу, Георге и ихъ сверстникамъ. Оскудѣніе совершалось медленно — въ восьмидесятыхъ годахъ родилось больше выдающихся поэтовъ, чѣмъ въ девяностыхъ, — но оно свершилось, и было бы невѣрно объяснять его простой случайностью.

Появленіе или неоявленіе великихъ людей въ той

или иной области культуры само по себѣ отнюдь не такъ случайно, какъ можетъ показаться на первый взглядъ: нельзя себѣ представить Пушкина, помѣнявшагося мѣстомъ, скажемъ, съ Симеономъ Полоцкимъ. Но современное состояніе стихотворнаго искусства совсѣмъ и не опредѣляется однимъ лишь недостаткомъ геніевъ; еще характернѣй для него медленный склерозъ, поражающій средніе поэтическіе таланты. Отъ безвѣстныхъ мастеровъ греческой антологіи до провозвѣстниковъ *dolce stil nuovo*, отъ елизаветинскихъ сонетистовъ до стихотворцевъ пушкинской поры *poetae minores* существовали всегда и были причастны подлинному творчеству. Ихъ искусство было (по словамъ одного изъ нихъ, Каролины Павловой), святымъ ремесломъ, и право ихъ на существованіе, если не стало оспариваться извнѣ, то внутренне поколебалось какъ разъ въ то время, когда была впервые поколеблена святость этого ремесла, его стилистическая оправданность и цѣлостность, т. е. въ эпоху романтизма. «Малыми поэтами» эта эпоха была не бѣднѣй другихъ, но она постепенно разслоила ихъ по новому: одни такъ и остались ремесленниками, лишившись стиля, освящавшаго ихъ трудъ, превращаясь въ изготовителей «прикладнаго» искусства (хотя его рѣшительно не къ чему прикладывать), другіе лицемѣрно или въ слѣпотѣ надѣвали маску и котурны великаго поэта, хотя и величайшій геній въ былые времена не выступалъ на сценѣ въ качествѣ трагическаго актера передъ зрительнымъ заломъ современниковъ и исторіи. Второстепенные стихотворцы девятнадцатаго вѣка гораздо хуже переносятъ испытаніе временемъ, чѣмъ малые поэты другихъ вѣковъ. Въ Россіи соотвѣтствующая перемѣна произошла значительно позже, чѣмъ въ остальной Европѣ, но и тутъ, «какъ посмотришь съ холоднымъ вниманьемъ вокругъ», видишь ясно: единственный смыслъ большинства русскихъ, какъ и французскихъ или англійскихъ, стиховъ недавняго времени заключался въ томъ, что ихъ совокупность образовывала органическую среду, питательный бульонъ, необходимый творчеству нѣсколькихъ большихъ поэтовъ. Нужно думать, что и будущія поколѣнія, какъ мы сейчасъ, сумѣютъ извлечь больше радости изъ чтенія Туманскаго или Ростопчиной, нежели Волошина и Городецкаго. Пускай намъ грустно, что миновалъ недавній поэтическій расцвѣтъ: еще грустнѣй убѣдиться, что въ немъ самомъ многое было суетно и ложно.

Не разъ за послѣдніе сто лѣтъ, память о лучшихъ временахъ внушала попытки вернуться къ ясно очерченной поэтикѣ, къ такой одновременно строгой и гибкой системѣ стихотворнаго мастерства, принятіе которой позволило бы каждому, хотя бы и скромному таланту найти свое мѣсто, исполнить свое призваніе, подобно тому, какъ это было дано столькимъ современникамъ Ронсара или Малерба, Мильтона или Пушкина. Къ поэтической реставраціи такого рода тяготѣли по своему и «Парнассъ», и «романская школа» Мореса, и школа Георге, и у насъ сперва Брюсовъ, потомъ Гумилевъ съ задуманнымъ имъ «Цехомъ поэтовъ». Ни одна изъ этихъ попытокъ, однако, къ сколько нибудь широкимъ и прочнымъ результатамъ не привела, по той же причинѣ, по какой нельзя искусственно возстановить однажды распавшееся стилистическое единство; попытки этого рода въ поэзіи, какъ въ архитектурѣ и во всякомъ другомъ искусствѣ, приводятъ не къ стилю, а къ стилизаціи. Тяга къ дисциплинѣ или, что то же, тяга къ ремеслу (только романтизмъ и началъ противопоставлять стихотворное ремесло поэтическому искусству) вполне понятна, тѣмъ не менѣе, и вполне оправдана, — какъ понятно и оправдано отрицаніе всякой дисциплины и всякаго ремесла, при убѣжденіи, что они внутренне призрачны и произвольны. Однако, сколько бы мы ни понимали и ни оправдывали обѣ эти противоположныя тенденціи, поэзія получается все рѣже изъ той, какъ и изъ другой. До сихъ поръ, всѣ поэты въ любой странѣ — очень ясно это можно наблюдать даже на скромныхъ поэтическихъ группировкахъ русской эмиграціи — дѣлятся на тѣхъ, что ставятъ выше всего исповѣдь и человѣчность (какъ будто поэзія когда либо обходилась безъ души или одна душа уже дѣлала поэзію), и на тѣхъ, что прежде всего хотятъ мастерства и совершенства формы (какъ будто совершенная форма не есть та, которую до послѣдняго изгиба наполняетъ содержаніе). Не романтики, а лишь изможденные ихъ тѣни все еще ведутъ бой съ тѣнями классиковъ; тѣмъ временемъ, и уже давно, что то разрыхляется или отвердѣваетъ въ старинномъ устройствѣ стихотворнаго искусства, поэтическое вниманіе ослабѣваетъ, клѣтки стиха не наполняются живой протоплазмой творчества, громоздятся излишества, зіяютъ незаполнимыя пустоты, метрической скелетъ обрастаетъ дикимъ мясомъ безразличныхъ ритмовъ и

случайныхъ словъ. Поэзія предпочитаетъ прозу. Наступаютъ сумерки стиха.

Начинаются они съ исчерпыванія или омертвѣнія всевозможныхъ строфическихъ формъ, которыя можно сравнить съ «ордерами» классической архитектуры и композиціонными формами европейской музыки. Омертвѣніе это наблюдалось уже давно въ различныхъ странахъ, раньше всего, повидимому, въ Италіи, гдѣ за весь девятнадцатый вѣкъ не было написано ничего живого въ терцинахъ или октавахъ, въ формѣ канцоны или сонета, несмотря на то, или какъ разъ потому, что любой итальянецъ, окончившій среднюю школу, умѣетъ написать и при случаѣ пишетъ сонетъ, а одинъ извѣстный санскритологъ не такъ давно перевелъ «Магабгарату» безукоризненными (какъ выражаются критики) октавами. Опередила Италія другія страны, разумѣется, потому, что раньше и полнѣе другихъ использовала особенно отвѣчающія ея поэтическому языку сочетанія стиховъ, но и въ Англіи сейчасъ никто не нытается вторично — послѣ Китса — возродить спенсерову строфу, во Франціи умираетъ такъ долго державшійся здѣсь, гальванизированный Маларме сонетъ, и точно также Валери (какъ вслѣдъ за нимъ испанецъ Гильенъ) лишь на минуту оживилъ большую строфу XVII вѣка. Въ русской литературѣ, какъ и въ нѣмецкой, сколько-нибудь сложныя строфическія формы особенной роли не играли никогда; Пушкинъ съ мудрой осторожностью подошелъ къ терцинамъ, октавамъ, сонету и создалъ собственную строфу, слишкомъ сросшуюся съ «Онѣгинымъ», чтобы стать воспроизводимой и нейтральной. Какъ многое другое, всѣ формы строфы, извѣстныя европейской и даже азіатской литературѣ, были заимствованы, использованы и исчерпаны у насъ, послѣ сравнительно немногихъ и скромныхъ предварительныхъ попытокъ, за какія нибудь десять или пятнадцать лѣтъ передъ войной, когда въ необыкновенномъ изобиліи появились вдругъ вѣнки сонетовъ, сестины, рондели и рондо. Кузьминъ специализировался на газетяхъ, Сологубъ на тріолетахъ, пока Брюсовъ не опубликовалъ, наконецъ, универсальныхъ и устрашающихъ своихъ «Опытовъ», послѣ чего во всей русской поэзіи, хотъ шаромъ покати, не сыщешь ни одного не только хромого или хвостатаго, но и самага обыкновеннаго сонета.

Нѣтъ спору, поэзія обходилась и безъ твердыхъ строфическихъ формъ, однако, острое недовѣріе къ

нимъ врядъ ли можетъ почитаться признакомъ поэтического здоровья. Еще хуже, когда оно переходитъ, какъ это за послѣднее время наблюдается вездѣ, отъ строфическихъ формъ къ метрическимъ, когда приѣдаются традиціонныя въ данной литературѣ стихотворныя размѣры, а затѣмъ и традиціонное стихосложеніе, вообще, вся метрика, т. е. установленная закономѣрность ритма, которую приходится сравнить уже не съ дорическимъ или коринфскимъ ордеромъ и не съ сонатой или фугой, а со всей, вѣками складывающейся «грамматикой» архитектуры или музыки. Въ каждой литературѣ существуютъ «большіе», главные, основныя для нея стихотворныя размѣры; ихъ исчерпанность, стертость ощущается всего яснѣй. Французскій александріецъ, какъ ни обновляли его «Гюго съ товарищи, друзья натуры», какъ послѣ нихъ ни старались изодрать его узоры, утончить его музыку (да и какъ разъ въ результатѣ всѣхъ этихъ усилій) сталъ стихомъ академическимъ, музейнымъ, одновременно всѣмъ доступнымъ и недоступнымъ никому. Точно также и нашъ четырехстопный ямбъ (а въ нѣсколько меньшей мѣрѣ и ямбъ вообще) сталъ легокъ, дешевъ, теперь и вправду «имъ пишетъ всякой» и понадобилось страшное напряженіе, все болѣе затрудненное перосмысливаніе богатыхъ, но уже использованныхъ его ритмовъ, чтобы Блокъ, Бѣлый, Ходасевичъ могли изъ него извлечь «Возмездіе», «Первое свиданіе», «Соррентинскія фотографіи».

Можно, разумѣется, отъ основныхъ размѣровъ обратиться къ другимъ, — на примѣръ, у французовъ къ нечетнымъ, у насъ къ трехдольнымъ, — но приѣдаются они еще скорѣй и возможности ихъ отъ природы ограничены. Можно придумать новыя размѣры или комбинаціи размѣровъ въ предѣлахъ данного стихосложенія, но и тутъ возможности не безграничны и выдумки хватить не навсегда. Можно пытаться, наконецъ, поскольку это позволяетъ языкъ, отойти отъ самого стихосложенія, къ которому, казалось, онъ обязывалъ до той поры, и обратиться къ тому, что французы называли свободнымъ стихомъ или, при гораздо большей врожденной свободѣ, вытекающей изъ строенія русскаго (какъ и нѣмецкаго) языка, къ подражанію античнымъ размѣрамъ, къ нашему «паузнику», т. е. тоническому стиху, считающему только ударенія, а не слоги; или еще къ силлабическому, кантемировскому стиху;

надобно удивляться, что у насъ никто не бросилъ еще на игорный столъ этотъ послѣдній козырь стихотворца.

Если послѣдовательное обновленіе стиха не удалось, приходится творчески коверкать, выразительно ломать его готовые, многократно использованныя формы. Это дѣлали во Франціи Лафаргъ и Верленъ, а въ Россіи, всѣхъ глубже, всѣхъ острѣе, Анненскій. Если больше нельзя ни вывихнуть, ни передѣлать стихъ, остается переплавить его въ прозу. Недаромъ «стихотвореніе въ прозѣ» — созданіе девятнадцатаго вѣка, какъ и то особое, по существу, поэтическое, введеніе прозаизмовъ въ стихъ, на которомъ основана, на примѣръ, поэзія Броунинга. Многіе виды свободнаго стиха остаются болѣе жестко, чѣмъ обычно, ритмизированной прозой (таковы ораторскія восклицанія Уитмэна), и самая могущественная попытка — та, что совершена Клоделемъ — вырвать у прозы новый, живой и животворный стихъ, окончилась только личной побѣдой и не допускаетъ подражанія.

На собственно поэтическую прозу никакихъ особыхъ надеждъ возлагать нельзя; удачи Бодлера, Рембо, очень немногихъ другихъ — исключенія и чудеса, а провалъ Тургенева вполнѣ закономеренъ. Самая возможность стихотворенія въ прозѣ возникаетъ лишь при такомъ состояніи литературнаго языка, какое для Россіи, на примѣръ, еще не наступило и которое особенно опасно для поэзіи. И все таки, огромный успѣхъ Тагора, наканунѣ войны, объясняется только тѣмъ, что онъ сталъ извѣстенъ въ прозаическомъ англійскомъ переводѣ; стихотворецъ Тагоръ такого успѣха никогда бы не имѣлъ. Стихи утомляютъ, стихи надоѣли, стихами никого не удивишь, стиховъ никому не нужно, «*On a touché au vers*». Малларме былъ правъ, когда этими испуганными словами начиналъ больше сорока лѣтъ тому назадъ свою оксфордскую лекцію. Съ тѣхъ поръ, какъ стихъ сталъ осознанъ, какъ орудіе, которымъ лишь «пользуется» поэтъ, явилось искушеніе и возможность обойтись безъ этого орудія. Уже сто лѣтъ назадъ Шелли видѣлъ, что «каждый великій поэтъ долженъ неизбѣжно обновлять стихосложеніе своихъ предшественниковъ». Именно это знаніе поэта о стихѣ, это противопоставленіе ему себя, принесло огромный вредъ и стиху и самому поэту. Это не значитъ, конечно, что отъ этого знанія можно отречься, объявить его несуществующимъ. Утрата стиха есть утрата стиля,

и какъ разъ утраченный стиль мы начинаемъ отвлеченно понимать и «примѣнять». Вся судорожная работа надъ стихомъ, предсказанная фразой Шелли, была какъ бы бѣгствомъ отъ его судьбы, бѣгствомъ, которое лишь ускорило распадъ, переутончило стиховую ткань, отдѣлило ее отъ жизни, отъ живого языка, отъ человѣка. Должно быть, вѣрно сказалъ ирландскій поэтъ Сингъ, что стихъ долженъ опуститься, огрубѣть, для того, чтобы снова сдѣлаться человѣчнымъ: «before verse can be human again, it must learn to be brutal». Но это уже не дѣло одного стиха. Въ этихъ словахъ затронута судьба поэзіи, уже независимо отъ того, пользуется-ли она прозой или стихами, связана-ли съ какими либо средствами, завѣщанными ей преданіемъ, или, худо-ли, хорошо-ли, умѣетъ обойтись безъ нихъ.

— «Поэзія есть Богъ въ святыхъ мечтахъ земли». — «Это чтобы стихъ-съ, то это существенный вздоръ-съ. Разсудите сами, кто же на свѣтѣ въ рифму говоритъ?» Такъ, размечтавшемся Жуковскому, во всеоружіи здраваго смысла, отвѣчаетъ Смердяковъ. Нельзя отказать Смердякову въ одномъ преимуществѣ: упоминая о рифмѣ и стихѣ, онъ тѣмъ самымъ связываетъ поэзію съ воплощеніемъ ея въ словѣ, тогда какъ въ прекрасномъ по замыслу своему опредѣленіи Жуковскаго поэзія испаряется въ мечту и грозитъ превратиться въ поэтическую мечтательность. Романтики, особенно того направленія, къ которому примыкалъ Жуковскій, слишкомъ легко подмѣняли поэзію порывомъ къ ней и предпочитали «туманный идеаль» осуществленному искусству. Противъ этой подмѣны, приведшей въ концѣ концовъ къ насажденію ложной поэтичности, къ тому, что Флоберъ называлъ «rouaisie», возражать законно. Остается, однако, безконечно болѣе важное раздѣленіе время и, быть можетъ, раздвоеніе человѣчества: тамъ, гдѣ Жуковскій видитъ Бога, Смердяковъ усматриваетъ вздоръ.

Смердяковы приуготовлены были «вѣкомъ просвѣщенія» (недаромъ и въ Θεодорѣ Павловичѣ есть нѣчто галантно-вольтеріанское), напорожены Боратынскимъ, —

Исчезнули при свѣтѣ просвѣщенья

Поэзіи ребяческіе сны, —

предуказаны такими неизбѣжными въ «вѣкъ прогресса» размышленіями, какъ тѣ, что находимъ, наприимѣръ, столѣтъ назадъ у англичанина Пикока: «Поэтъ въ наше время — полуварваръ въ цивилизованномъ обществѣ.

Онъ живетъ въ прошломъ . . . Въ какой бы мѣрѣ ни удѣляли вниманіе поэзіи, это всегда заставляетъ пренебрегать какой-нибудь отраслю полезныхъ знаній, и прискорбно видѣть, какъ умы, способные на лучшее, растрачиваютъ свои силы въ этой пустой и безцѣльной забавѣ. Поэзія была той духовной трещеткой, что пробуждала разумъ въ младенческія времена общественнаго развитія; но для зрѣлаго ума принимать въ серьезъ эти дѣтскія игрушки столь-же бессмысленно, какъ тереть десны костянымъ кольцомъ или хныкать, если приходится засыпать безъ погремушки». Совершенно такія же воззрѣнія, какъ извѣстно, были распространены въ Европѣ и господствовали въ Россіи во второй половинѣ минувшаго столѣтія. Они иногда высказываются и теперь (или проводятся въ жизнь молчаливо, какъ у большевиковъ, дабы не испугать европейскихъ снобовъ и эстетовъ), прикрываясь по прежнему уваженіемъ къ наукѣ, приверженностью къ «передовымъ» идеямъ и непоколебимой вѣрой въ таблицу умноженія. Достоевскій, придавъ имъ самую простую, но и самую точную форму и приписавъ ихъ Смердякову, разъ навсегда обнажилъ истинный ихъ корень и указалъ наиболѣе отвѣчающее имъ человеческое лицо.

Остается фактъ: поэзію съ разсудочнымъ просвѣщеніемъ, съ таблицей умноженія совмѣстить трудно, вѣрнѣе вовсе совмѣщать нельзя; поэту среди Смердяковыхъ жить безконечно тягостно. Возстаніе романтизма до конца не удалось и удасться не могло, хотя и не одержана еще надъ нимъ окончательная побѣда. Исторія девятнадцатаго вѣка есть трагедія поэта и трагедія поэзіи. Нѣтъ вѣка, можетъ быть, который видѣлъ бы больше великихъ поэтовъ, но и нѣтъ вѣка, когда имъ жилось бы тяжелѣй. Дѣло тутъ даже не столько въ жизненныхъ невзгодахъ, выпадавшихъ на ихъ долю, сколько въ тѣхъ неслыханныхъ трудностяхъ, какія имъ приходилось преодолевать на пути къ своимъ твореніямъ. Ихъ преслѣдовали, надъ ними издѣвались, вольно или невольно причиняли имъ жестокое зло: но для поэта нѣтъ муки страшнѣй, чѣмъ та, что мѣшаетъ ему быть цѣлостно и до конца поэтомъ. Въ разсудочно разъятомъ мірѣ, распавшемся, какъ на атомы, на милліоны чуждыхъ другъ другу, связанныхъ лишь «интересами» или «идеями» живыхъ существъ, въ мірѣ, пронизанномъ, казалось, до самыхъ его скрѣпъ

безнадежно плоской или безнадежно отвлеченной мыслью, въ развоплощенномъ мірѣ «математики и естественныхъ наукъ», въ мірѣ «явленій», въ мірѣ статистическихъ выкладокъ и газетной чепухи, какъ возможно было-бы поэту не испытать той страшной, ранѣе неизвѣстной муки? Тѣ, кто ея не испыталъ, или принадлежатъ къ немногимъ исключеніямъ, объясняемымъ особыми условіями времени и мѣста, или заплатили за это огнемъ и глубиной своихъ твореній, пусть многочисленныхъ и внѣшне блестящихъ, но въ конечномъ счетѣ безразличныхъ и духовно неоправданныхъ. За послѣдніе сто лѣтъ и больше поэты дѣлятся на такихъ, которые въ каждомъ творческомъ актѣ расстаются какъ-бы съ частью собственной души, замѣняютъ творчество чѣмъ-то вродѣ рожденія, и такихъ, что умѣютъ обходиться безъ муки и крови, но чьи стихи послѣдняго просвѣтленія не знаютъ и влекутъ на себѣ тяжесть мертвыхъ словъ: Бодлеру противостоитъ Гюго, Китсу — Теннисонъ; примѣровъ сколько угодно въ любой литературѣ. Серединное мѣсто между этими двумя группами занимаетъ третья, самая немногочисленная, но зато образующая, въ отличіе отъ нихъ, особое литературное направленіе. Къ ней принадлежатъ поэты, пытающіеся образовать новую традицію, послѣдовательно отстаивать права поэзіи, построить крѣпость, гдѣ-бы защититься отъ вражескаго нашествія, — не сознавая того, что камни для ея постройки они заимствуютъ у вездѣсушаго врага.

Попытки этого рода опредѣлились всего яснѣй во Франціи, благодаря особымъ условіямъ ея литературной преемственности и литературнаго языка, но зачатки имѣются повсюду, и французскій опытъ глубоко показателенъ для того положенія, въ какое попала поэзія въ XIX вѣкѣ и въ какомъ она пребываетъ до сихъ поръ. Первымъ валомъ и рвомъ возводимой крѣпости была теорія «искусства для искусства» и поэтика парнасцевъ. Теорія двусмысленна и близорука, поэтика крайне узка, это давно уже признано, но не въ этомъ дѣло; дѣло въ томъ, что онѣ обѣ отвѣчаютъ весьма существенной потребности, проявившейся одновременно въ разныхъ европейскихъ странахъ: потребности аристократическаго выдѣленія, обособленія поэзіи (и художественной прозы) отъ остальной литературы, а въ болѣе широкомъ смыслѣ, и вообще изъятія искусства изъ его жизненнаго окруженія. Потребность эта мо-

жетъ осуществляться весьма различно: культу замкнутой формы у Леконтъ де Лиля (а въ прозѣ у Флобера), эстетикѣ золотыхъ дѣлъ мастера, столь характерной для Готье, противостоитъ ломка всѣхъ стихотворныхъ формъ и самой поэтической рѣчи у Лафарга или проскальзываніе сквозь нихъ, раствореніе ихъ въ мелодіи у Верлена; однако и парнасцы, и ихъ историческіе противники стремятся построить нерушимую стѣну вокругъ поэзіи, объявивъ: «Et tout le reste est littérature». Парнасцы поступали, однако, послѣдовательнѣе, такъ какъ неподвижность и замкнутость легче объявить общеобязательнымъ принципомъ, чѣмъ движеніе и свободу. Они только не совершили всѣхъ выводовъ изъ собственныхъ посылокъ, остановились на полдорогѣ, сдѣлали недоступность черезчуръ доступной, а совершенство объявили увѣнчаніемъ трудолюбія и выучки. Поэзія въ ихъ рукахъ, какъ позже въ школъ Мореаса или во множествѣ сходныхъ школъ въ Германіи, Россіи, Англіи, Италіи, сдѣлалась лишь квинтъ-эссенціей литературы; одинъ Малларме попытался гораздо болѣе сложными приѣмами, доступными лишь его огромному поэтическому дару, выцѣдить изъ доставшагося ему по наслѣдству парнаскаго стиха квинтъ-эссенцію самой поэзіи.

Малларме исходитъ изъ поэтики Парнасса, но она быстро начинаетъ казаться ему слишкомъ грубой и вещественной: онъ сказалъ однажды о стихахъ Эредіа, что драгоценности, насыпанныя въ нихъ, мѣшаютъ перелистывать его книгу. Стихи парнасцевъ перегружены и вмѣстѣ съ тѣмъ недостаточно насыщены; нужно ихъ облегчить и одновременно сдѣлать такъ, чтобы въ нихъ не оставалось ни одного пустого мѣста; нужно очистить поэзію отъ все еще налипающей на нее литературной и житейской шелухи; надо поэтамъ «*prendre à la musique leur bien*», т. е. приблизить свое искусство къ самому «чистому» изъ искусствъ — къ непрограммной, безпредметной музыкѣ. При этомъ Малларме понимаетъ это приближеніе не какъ звукоподражаніе (въ отличіе отъ наивныхъ опытовъ итальянскихъ и отчасти русскихъ футуристовъ) и не какъ мелодичность, музыкальность (въ духѣ, напримѣръ, Верлена), а гораздо глубже: какъ приближеніе къ внутренней структурѣ музыки. Поэзія въ чистомъ видѣ осуществится лишь въ томъ случаѣ, если окажется возможнымъ построить стихотвореніе, лишенное отъ начала

до конца будничнаго, дискурсивнаго, логическаго смысла, обращенное къ воспріятіямъ т о л ь к о поэтическимъ. Такое стихотвореніе не должно быть наборомъ лишенныхъ значенія словъ (какъ думали Хлѣбниковъ и другіе), потому что слово безъ значенія — уже не слово: но не можетъ ли оно передвинуть п о в с ю д у эти значенія, перевести в с ю смысловую наличность стихотворенія — какъ это ч а с т и ч н о происходитъ всегда — въ иную, чисто поэтическую плоскость, со своей собственной, особой грамматикой и логикой? То, что получилось бы тогда, было бы не просто звуковой гармоніей, не самодовлѣющей «оркестровкой», но умопостигаемой музыкой словесныхъ смысловъ, гдѣ звуковая сторона только потому играла бы неотъемлемую роль, что была бы сама до конца и по новому осмыслена. Вопросъ о возможности этой музыки смысловъ и звуковъ, этой «чистой поэзіи» и ставится прежде всего искусствомъ Малларме; если бы вопросъ не былъ поставленъ, не были бы написаны лучшіе его стихи, и все же именно эти поиски синтетическаго золота завели его въ безвыходный тупикъ, именно имъ онъ обязанъ конечнымъ своимъ безплодіемъ.

Можно свести къ простѣйшей формулѣ то, что съ «чистой поэзіей» произошло у Малларме: вмѣсто музыки, получилась у него мозаика. Андрэ Жидъ, вспоминая о немъ, говоритъ, что и въ самой музыкѣ искалъ онъ литературу; вѣроятно это такъ и было, во всякомъ случаѣ онъ не ощутилъ въ ней самаго главнаго: ея струящагося временнаго бытія, ея сплошнаго, непрерывнаго потока. Характерно, впрочемъ, что музыка, наиболѣе родственная по духу Малларме, музыка Дебюсси и его школы, сама съ небывалой смѣлостью разрывала эту временную ткань, замѣняя ее сопоставленіемъ отдѣльныхъ плѣнительно звучащихъ музыкальныхъ сгустковъ, т. е. какъ разъ и превращала музыку въ мозаику. Музыка Дебюсси — прерывистая послѣдовательность музыкальныхъ метафоръ; поэзія Малларме — такая же система метафоръ поэтическихъ. Метафоры эти не реализуются у него въ вещественные образы, какъ у парнасцевъ; онѣ служатъ какъ бы внутренними скрѣпами стиха, и все таки стихотвореніе Малларме, даже когда оно цѣликомъ состоитъ изъ одной фразы, не кажется вылитымъ, какъ у другихъ поэтовъ, изъ сплошной свѣтящейся массы, а распадается на рядъ паралельныхъ молній, искусно, но все

же искусственно связанных одна съ другой. Аббатъ Бремонъ, авторъ знаменитой, но не слишкомъ убѣдительной книги все о той же чистой поэзи, ищетъ ее, неуловимую, какъ разъ въ этихъ молніяхъ, въ совершенствѣ (или просто въ плѣнительномъ звучаніи) отдѣльнаго стиха, тогда какъ искать ее, какъ и тайну всякаго искусства, можно лишь въ цѣлостности художественнаго произведенія, всегда предшествующей его частямъ и предвкушаемой въ совершенствѣ каждой части, а не возникающей въ результатъ хотя бы и самаго умѣлаго ихъ сложенія.

Ошибка Малларме, проникшая въ самый замыселъ его творчества, какъ разъ и заключается въ стремленіи воспроизвести разсудочнымъ путемъ, какъ бы сложить изъ осколковъ разноцвѣтнаго стекла это разсудку недоступное предустановленное единство. Великій даръ его, которому мы обязаны многими изъ прекраснѣйшихъ стиховъ, когда либо прозвучавшихъ на французскомъ языкѣ, былъ сломленъ овладѣвшимъ его душой демономъ интеллектуальнаго самовластія. Судьбу эту унаслѣдовалъ прямой ученикъ и единственный продолжатель его дѣла, Поль Валери, поэтъ едва-ли не столь же одаренный и, если возможно, еще глубже осознавшій собственное творчество. Въ отличіе отъ Малларме, Валери понимаетъ, что поэзія въ чистомъ видѣ невозможна; онъ и стремится не осуществить ее, а лишь приблизиться къ ней въ своихъ стихахъ; однако другой поэзи онъ все-таки не х о ч е т ъ, по крайней мѣрѣ какъ своей и для себя, потому что она будетъ все же не совсѣмъ его поэзіей. Ему интересно было узнать, какъ пишутся стихи, но писать ихъ ему болѣе не интересно. Онъ знаетъ разницу между тѣмъ, что онъ называетъ «*vers donnés*» и «*vers calculés*»: первые какъ бы даны свыше въ неразрывной своей цѣльности, вторые приходится вычислять, сочинять на подмогу первымъ. Онъ также знаетъ, должно быть, что эти «сочиненные» стихи стремятся приблизиться къ чудесному единству стиховъ «данныхъ»; но какъ разъ проникнувъ въ это правило игры, написавъ (черезъ много лѣтъ послѣ юношескихъ опытовъ и уже немолодымъ) короткую поэму и тоненькую книжку своихъ «*Changements*», онъ изъ игры выходитъ, онъ отказывается отъ подарковъ, независимыхъ отъ его воли, онъ почти какъ Иванъ Карамазовъ почтительнѣйше возвращаетъ свой билетъ. «*J'aurais donné bien*

des chefs-d'œuvre que je croyais irréfléchis pour une page visiblement gouvernée». Въ какой-то мѣрѣ управляетъ своимъ твореніемъ каждый творецъ, но Валери хочетъ имъ управлять вполнѣ, до конца и при помощи одного разсудка. Какъ только онъ понялъ, что безнаказанно этого хотѣть нельзя, онъ предпочелъ замкнуться въ горделивомъ безплодіи, отказаться отъ творчества, только бы не допустить, хотя бы сквозь него самого, при посредствѣ всей его личности совершаемаго чуда.

Чистой поэзіи нѣтъ. Самые поиски ея обернулись мятежомъ противъ поэзіи. Нѣтъ никакой возможности получить химически чистую эссенцію искусства. Самое требованіе такой чистоты противорѣчитъ природѣ художественнаго творчества, хотя и вытекаетъ изъ потребности въ томъ, что мы называемъ стилемъ, въ здоровомъ и цѣлостномъ искусствѣ, въ самоочевидности его воплощенія. Забываютъ прежде всего, что искусство имѣетъ дѣло не съ самимъ собой, а съ міромъ, что творчество обращено къ своему предмету, а не къ самому себѣ. Гете сказалъ Сульпйцію Буассере: «Тамъ, гдѣ искусству вполнѣ безразличенъ его предметъ, тамъ, гдѣ оно становится абсолютнымъ, а предметъ остается лишь его носителемъ, тамъ и есть вершина искусства». Слова эти мудры, но не нужно забывать, что безъ «носителя» все же не обойтись и что если предметъ можетъ быть безразличенъ для созерцателя искусства, онъ никогда не безразличенъ для его создателя. Для Микель-Анджело не безразличенъ Страшный Судъ, и творецъ Фауста не безучастенъ къ своему герою. Любой предметъ преобразуется искусствомъ и въ этомъ смыслѣ становится безразличенъ, растворившись въ цѣломъ художественнаго произведеденія; но онъ бы не преобразился, если былъ бы безразличенъ съ самаго начала, если бы на немъ не остановилось творческое вниманіе. Разсудочное сопротивление творчеству, бессознательное у Малларме и вполнѣ осознанное у Поля Валери, возникаетъ у нихъ въ тотъ самый мигъ, когда они направляютъ вниманіе не на предметъ и не на результатъ, а на самый составъ творческаго акта. Такъ любовь убываетъ съ той минуты, когда мы начинаемъ любить одну любовь.

3.

Дарованіе, отпущенное человѣку, сказывается не въ вѣрности и безопасности избраннаго имъ пути, но

въ томъ, что этотъ путь, какой бы гибелью ему и другимъ онъ ни грозилъ, отвѣчаетъ реальности, а не иллюзіи, связываетъ его судьбу, въ хорошемъ и дурномъ, съ судьбой его народа, его культуры, съ исполненіемъ исторіи. То, чего достигли въ поэзіи Малларме и Валери, было достигнуто наперекоръ ихъ собственнымъ усиліямъ, — отсюда привкусъ невозможности, отчасти какъ разъ и привлекающей къ ихъ искусству. Однако и усилія ихъ, хотя и невѣрно направленные, были неслучайны: дѣло ихъ связано не только со всѣми попытками выдѣлить и защитить поэтическое творчество, которыхъ было такъ много въ минувшемъ вѣкѣ, оно связано въ самой своей глубинѣ еще съ вопросомъ о литературномъ языкѣ, т. е. съ настоящимъ вопросомъ жизни и смерти для современной литературы вообще и особенно для поэзіи.

Съ поэзіи начинается исторія всѣхъ литературъ, лишь много позже въ эту исторію вступаетъ проза, и сама проза надолго сохраняетъ слѣды поэтическаго мышленія и поэтическаго строя рѣчи. Конечно, прозу отъ поэзіи совсѣмъ не отдѣляетъ какая нибудь рѣзко намѣченная грань; дѣло лишь въ постепенномъ усиленіи разсудочныхъ, дискурсивныхъ элементовъ языка за счетъ элементовъ выразительныхъ, конкретныхъ, поэтическихъ, т. е. творческихъ. Развитие, разумѣется, не протекаетъ съ предустановленной плавностью по заранѣе извѣстной схемѣ: оно можетъ замедляться и ускоряться, возстанія поэзіи могутъ временно направить его вспять; въ общемъ, однако, путь слова ясенъ: изъ живого ознаменованія, внутренне связаннаго съ предметомъ, оно становится отвлеченнымъ знакомъ, сохраняющимъ съ нимъ лишь внѣшнюю, условную связь, чѣмъ то вродѣ схематическаго значка на подобіе тѣхъ, что примѣняются алгеброй или телеграфнымъ кодомъ. Съ точки зрѣнія практическаго удобства и научной точности (по крайней мѣрѣ въ области тяготящихся къ математикѣ и физикѣ наукъ) разсудочное перерожденіе рѣчи только выгодно, но оно убійственно для поэзіи и вообще для выразительнаго, нагляднаго, вполне человѣческаго слова. Неудивительно поэтому, что начиная съ XVIII вѣка, когда перерожденіе это особенно ускорилось, подкрѣпленное искусственной рационализацией, отъ которой чуть не изсохла въ конецъ поэзія той эпохи, повелась противъ этого распада усиленная борьба. Она продолжается и сейчасъ, въ

условіяхъ, все болѣе тяжкихъ для поэзіи. Литературному языку было бы естественно въ этой борьбѣ опереться на живую рѣчь, но стоитъ сравнить языкъ городскихъ рабочихъ съ языкомъ крестьянъ, чтобы убѣдиться, что и устный языкъ подвергся разсудочно-му распаду. Съ другой стороны, при все большемъ обособленіи отъ устной рѣчи, литературный языкъ грозитъ превратиться въ языкъ искусственный, книжный и такимъ образомъ изсохнуть и отвердѣть. Въ Англии, во Франціи литературный языкъ уже и сейчасъ весьма далеко отошелъ отъ разговорнаго и ему столь же угрожаетъ бесплодное замыканіе въ себѣ, какъ и наплывъ механизированной, стандартной устной рѣчи.

Для литературнаго творчества такое состояніе языка еще гораздо опаснѣе, чѣмъ враждебное окруженіе, о которомъ говорилось выше. Безъ годнаго языковаго матеріала нѣтъ поэзіи и всякія переменны въ составѣ этого матеріала немедленно отражаются на ея судьбѣ. Итальянскій критикъ Кьярини классически развилъ мысль о томъ, что великій поэтъ встрѣчаетъ наиболѣе благопріятныя условія для своего дара, если онъ принадлежитъ времени, когда литературный языкъ его страны находится еще въ младенчествѣ. Характерно, что на этой мысли настаивалъ именно итальянецъ: итальянскую литературу въ самомъ дѣлѣ почти начинаетъ величайшій поэтъ Италіи; могъ-бы, однако, высказать ее и грекъ, а если исправить ее въ томъ смыслѣ, что рѣчь можетъ идти не только о возникновеніи литературнаго языка, но и рѣшающемъ переломѣ въ его развитіи, то ее можно примѣнить къ любой литературѣ, все равно, говоримъ ли мы о Шекспирѣ, о поэтахъ французской Плеяды, о Гете или о Пушкинѣ. Послѣдній примѣръ объясняетъ, кстати сказать, и то, почему для Россіи (по крайней мѣрѣ до-совѣтской) вопросъ о литературномъ языкѣ ставился не такъ остро и почему движенія, вполне сходнаго со школой «чистой поэзіи», у насъ не возникало. У Данте, у Шекспира, въ ранней лирикѣ Гете, у Пушкина поэтическое творчество всегда въ какой то мѣрѣ — творчество языковое; языкъ еще дѣвствененъ, всѣ его нераскрытыя возможности предчувствуются въ немъ (точно также и въ прозѣ: у Монтэня, у Лютера, у переводчиковъ англійской Библии 1611 года); каждое слово поэта какъ бы впервые называетъ обозначаемый имъ предметъ;

каждый ритмъ, каждый образъ, каждый оборотъ кажутся употребленными впервые. Позже, когда многія возможности использованы, ритмы стали привычны, слова стерты, приходится частично обновлять знакомый матеріалъ, довольствоваться отдѣльной находкой, удачнымъ подборомъ въ области давно извѣстнаго, создавать болѣе или менѣе искусственный языкъ, все равно путемъ ли обращенія къ прошлому или путемъ произвольныхъ нововведеній. Чаттертонъ не даромъ пытался писать на языкѣ Чосера, Китсъ и Френсисъ Томпсонъ не даромъ возвращались къ языку Шекспира или поэтовъ середины XVII вѣка, Бодлэръ не даромъ смѣшивалъ языкъ Расина съ языкомъ журналистовъ своего времени, Георге не даромъ создалъ свой собственный рѣзко обособленный языкъ, не даромъ и у насъ архаизировалъ Тютчевъ, возвращался къ Пушкину Ходасевичъ, вслушивались въ неиспользованныя еще разговорныя интонаціи Анненскій и Блокъ. Поэтическій стиль Малларме и Валери есть лишь одна изъ наиболѣе рѣшительныхъ и послѣдовательныхъ попытокъ вернуть поэтическому языку утраченную имъ первоначальную полную ясность и насыщенность.

Попытки такого рода естественнымъ образомъ приводятъ къ нѣкоторой затемненности, затрудненности поэтического языка. Отсюда безконечныя жалобы, раздававшіяся за послѣдніе полтора столѣтія на неудобопонятность, неудобочитаемость поэтовъ. Жалобы эти въ значительной мѣрѣ вызваны разсудочнымъ мракобѣсіемъ, для котораго есть только одинъ здравомыслящій, практическій, подобный ариѳметикъ языкъ и всякое отступленіе отъ него разсматривается какъ ошибка противъ четырехъ правилъ; но онѣ все же оправданы въ томъ смыслѣ, что въ прежнія эпохи европейской культуры поэтическій языкъ не такъ отмежевывался отъ обычнаго языка, какъ это приходится ему дѣлать въ наше время. Различія здѣсь отрицать нельзя, но оно вполне вытекаетъ изъ процессовъ отвердѣнія, какъ бы склероза, угрожающихъ каждому языку на извѣстной стадіи его развитія. Нерѣдко нападаютъ на чрезмѣрную метафоричность французскихъ поэтовъ, не понимая того, что они принуждены прибѣгать къ метафорѣ, какъ къ средству обновленія языковой ткани. Дѣло тутъ, впрочемъ, не въ метафорѣ вообще, а лишь въ метафорѣ новой и нестертой. Такія выраженія, какъ «солнце сѣло» или «мертвая петля»

утеряли, такъ сказать, свою метафоричность, стали технически удобными значками, отвѣчающими своему твердо ограниченному смыслу. Другое дѣло, когда Тютчевъ говоритъ «день потухающей дымился» или Рембо видитъ «задумчиваго утопленника», опускающагося на морское дно. Не то, чтобы обновленныя по-этомъ сочетанія словъ непременно превращались въ зрительные образы, но они живутъ и означаютъ нѣчто гораздо болѣе существенное и глубокое, чѣмъ то, что опредѣлимо словомъ-ярлыкомъ, взятымъ въ одномъ изъ его зарегистрированныхъ въ словарь значеній. Метафоры и другіе тропы въ поэзіи — отнюдь не украшенія (такими они стали лишь для риторовъ, александрийскихъ, впервые давшихъ имъ названія, и другихъ); они — свидѣтельства о метафоричности предстоящаго поэту міра, о конечномъ единствѣ всего сущаго. Критиковать въ современной поэзіи, особенно у Малларме и Валери, можно лишь разсудочное примѣненіе метафоръ. Можно сказать, что метафоры въ современной поэзіи примѣняются безъ вѣры въ знаменуемое ими бытіе, только какъ если бы онѣ отвѣчали скрытой его истинѣ. При такомъ употребленіи онѣ и превращаются лишь въ средства и приемы, т. е. сами подвергаются тому разсудочному перерожденію, въ борьбѣ съ которымъ полагался ихъ главный смыслъ.

Съ вопросомъ о судьбѣ метафоры мы переходимъ изъ области распада или изсушенія общаго литературнаго языка въ область аналогичныхъ процессовъ, происходящихъ въ личномъ преломленіи языковой стихіи, т. е. въ литературномъ стилѣ отдѣльныхъ авторовъ. Здѣсь наблюденія могутъ касаться одновременно поэзіи и прозы. Тутъ и тамъ все растущая использованность, нейтрализація и стандартизація языковыхъ средствъ побуждаетъ къ выработкѣ все болѣе рѣдкостной, заостренной и искусственной литературной рѣчи. Бюффонъ въ своемъ «Опытѣ о стилѣ» могъ еще разсматривать индивидуальную манеру литературнаго письма какъ то, чѣмъ она въ принципѣ и должна быть, какъ естественное выраженіе человѣка, неповторимый іероглифъ личности. Ему, какъ натуралисту, было ясно прежде всего, что манера говорить не хуже характеризуетъ человѣка, чѣмъ самое содержаніе его рѣчей, а часто и лучше, такъ какъ легче солгать по существу дѣла, чѣмъ поддѣлать чужой почеркъ и воспроизвести особенности чужого языка. Въ этомъ,

собственно, нѣтъ еще ничего непременно относящагося къ искусству: для графолога интересенъ почеркъ любого человѣка, Бюффона интересуютъ любыя проявленія всѣхъ разновидностей homo sapiens: все дѣло въ томъ, что въ искусствѣ и литературѣ XVIII вѣка индивидуальныя отличія все еще довольно явственно выступали на нѣкоемъ общемъ фонѣ, о которомъ самъ Бюффонъ совсѣмъ не думалъ, ибо это былъ общій стиль, общій языкъ его времени. Личный стиль въ литературѣ и въ искусствѣ вполнѣ выражаетъ человека вовсе не когда онъ выдуманъ изъ ничего, а напротивъ, когда онъ рождается въ глубинѣ надличнаго стилистическаго потока. Когда потокъ черезчуръ развѣтвляется, мелѣетъ, а то и совсѣмъ уходитъ въ пески, когда недостающее общее приходится замѣнять личнымъ, тогда какъ разъ самый «оригинальный» стиль становится часто всего лишь искусною маской личности (таковъ стиль Вирджини Вульфъ, стиль Жироду, стиль Пастернака, Сирина). Если же потребность выразиться, высказаться все же беретъ верхъ, она стремится разорвать словесную ткань, косноязычно исковеркать слово, она съ небывалой силой ощущаетъ его обыденность, негибкость, мертвенность, она хотѣла бы вовсе обойтись безъ словъ. «Мысль изреченная есть ложь», «О, если-бъ безъ словъ сказаться душой было можно», — въ этомъ всегда была правда, но нашъ вѣкъ сюда вложилъ новую правду, болѣе страшную, чѣмъ прежняя.

Всякій элементъ стиля можетъ выродиться въ эффектъ, въ пріемъ, — этому и отвѣчаетъ въ теоріи литературы формализмъ, т. е. поэтика пріема. Выборъ словъ, сочетаніе ихъ, ритмъ — все можетъ превратиться въ разсудочную формулу. Больше того: сама непринужденность, искренность можетъ стать манерой; манерой могутъ стать даже нечленораздѣльный вопль и предсмертный стонъ. Отъ истеріи къ схематизму (а, можетъ быть, и отъ схематизма къ истеріи) только одинъ шагъ, какъ видно на примѣрѣ ритмической прозы Андрея Бѣлаго. Чувство «невсамдѣльности», онтологической ирреальности поэзіи мучило Блока и оно же, вѣроятно, оторвало отъ поэзіи Рембо. Чувство это питается прежде всего тѣмъ, что всякая манера, всякій стиль кажутся одинаково возможными. Андрэ Жидъ выразилъ свое восхищеніе однажды передъ неисчерпаемыми возможностями, какія представляются

писателю при видѣ бѣлаго листа на его столѣ; но изъ этихъ возможностей какую же выбрать? — и Малларме тотъ же самый нетронутый бѣлый листъ казался лишь символомъ безплодія. Въ искусствѣ, а не только въ морали, есть свое трагическое «все позволено», когда благословенное сліяніе необходимости и свободы распадается на принужденіе и мертвый произволь. вмѣсто единого и обязывающаго дара, художникъ получаетъ въ удѣль неограниченныя способности; онъ дѣлаетъ съ ними, что хочетъ, — но хочетъ ли онъ вообще чего-нибудь? Стоитъ ли игра свѣчъ? Нужно ли еще писать стихи? Рембо, Валери, въ разное время, на разныхъ полусахъ поэзіи уже отвѣтили: не нужно. Такъ отвѣтилъ въ сущности и Блокъ, такъ отвѣчаютъ и тѣ, кто просто «бросили писать» по причинамъ на первый только взглядъ житейскимъ и случайнымъ. Тѣ же, кто такъ не отвѣчаютъ, все же, чѣмъ дальше, тѣмъ больше переходятъ отъ творчества къ упражненію въ творествѣ и отъ искусства къ показыванію искусства. Въ «Улиссѣ» Джойса все время мѣняется стиль и языкъ, такъ какъ авторъ «владѣетъ» всѣми стилями и всѣми языками, причемъ каждый ему равно близокъ или равно далекъ. Точно также Т. С. Эліотъ, самый вліятельный изъ современныхъ англійскихъ поэтовъ (американецъ по рожденію), въ своей поэмѣ «Опустошенная земля» постоянно переходитъ отъ одного размѣра, интонаціоннаго движенія, стиля къ другому, возможно болѣе несходному съ первымъ, и въ этихъ контрастахъ, еще усиленныхъ цитатами и примѣненіемъ иностранныхъ языковъ, находитъ основной формирующій принципъ всего произведенія. Но и Эліота (человѣка глубоко одареннаго, кстати сказать, и остро переживающаго трагедію собственнаго творчества), и самого себя, и писавшихъ на заумномъ языкѣ русскихъ, итальянцевъ и американцевъ превзошелъ Джойсъ въ своей послѣдней, только что законченной книгѣ, гдѣ языкъ отъ перваго до послѣдняго слова переломанъ, вывихнутъ, вывернутъ наизнанку, гдѣ каждая фраза — ребусъ и каждое слово — каламбуръ, гдѣ двусмысленно все вплоть до правописанія и гдѣ тѣмъ не менѣе до смысла можно докопаться (при помощи справочныхъ изданій и словарей десяти европейскихъ языковъ), — хотя дѣло не въ немъ, а какъ разъ въ предполагаемомъ удовольствіи до него докапываться.

Въ этомъ огромномъ дарованіи, быть можетъ геніальномъ, работающемъ впустую, строящемъ бессмысленно дерзновенный вавилонскій небоскребъ, всего яснѣе, быть можетъ, обнаруживаются судьбы современнаго искусства и, въ частности, катастрофа чистой поэзіи. Прозаическіе опыты Джойса какъ бы цинически разоблачаютъ, выводятъ на чистую воду возвышенные порывы Малларме, Валери и ихъ учениковъ. Малларме вѣрилъ въ поэзію, вѣрилъ въ нее и Валери, хотя предпочелъ бы не вѣрить и потому отказался подконецъ отъ поэтическаго священнодѣйствія. Изъ вѣры въ поэзію рождается идеаль ея совершенства, ея чистоты, то, что было уже религіей Леконтъ де Лиля, Флобера и множества другихъ европейскихъ поэтовъ и писателей. Мистическое заостреніе этой вѣры составляетъ ядро поэзіи Малларме. Для него и въ самомъ дѣлѣ нѣкая субстанція искусства, чистая поэзія, была самодовлѣющимъ безконечнымъ бытіемъ, бессмертной сущностью, формула которой дана въ стихахъ лионскаго поэта, взятыхъ эпиграфомъ къ этой главѣ. Но тутъ и открывается послѣдній смыслъ великаго заблужденія, о которомъ мы все время говорили. Два стиха эти вовсе не относятся къ искусству, къ поэзіи, хотя бы къ самой возвышенной и «чистой» изъ всѣхъ возможныхъ на землѣ; они въ «Микрокосмѣ» Мориса Ссева опредѣляютъ самого Создателя. Въ основѣ «чистой поэзіи» лежитъ идолопоклонство и разоблачено оно было ею же порожденнымъ окончательнымъ безбожіемъ. Поэты ея уже отвернулись отъ чуда и не совершали таинства, но имъ казалось, что они занимаютъ алхиміей, магіей, таинственнымъ и, быть можетъ, священнымъ колдовствомъ. Наслѣдники ихъ показали, что тутъ можетъ идти рѣчь не объ алхиміи, а просто о химіи. Поэзію, литературу требуется просто очистить, какъ очищаютъ спиртъ, выварить изъ ея живой ткани сильно дѣйствующій экстрактъ, замѣнить пищу питательной пилюлей. Джойсъ и другіе могли бы, вспомнивъ знаменитую реплику изъ «Отцовъ и дѣтей», сказать, что литература для нихъ не храмъ, а мастерская. Въ мастерской, при помощи всѣхъ тѣхъ инструментовъ, какими работало искусство, изготавливаются сложнѣйшіе механизмы, при видѣ которыхъ разсыпается въ прахъ мечта о чистой поэзіи. Капище разрушено. На его мѣстѣ не будетъ ничего, и развалины порастутъ травою, если религія, вѣками оторванная

отъ искусства, не введетъ его снова въ свой подлинный, нерушимый храмъ; если искусство, блуждающее въ бездорожьяхъ, не вспомнитъ о родинѣ, покинутой такъ давно, не обрѣтетъ оправданія въ религіи.

4.

Творческая личность въ безмѣрномъ одиночествѣ своемъ все глубже замыкается въ себя, все больше отрѣшается отъ творчества. Легко предлагать ей вернуться въ міръ, но это значитъ забывать о томъ, что въ этомъ мірѣ для нея нѣтъ мѣста. Заставить автора головоломныхъ стиховъ и такихъ же картинъ размазывать рекламные плакаты и сочинять вирши во славу резиновыхъ подошвъ не значитъ разрѣшить вопросъ о судьбѣ живописи и поэзіи. Тѣ, кто хотятъ «приспособить» искусство къ какому угодно политическому, моральному и даже религіозному цѣлямъ, намѣреваются лишь окончательно его убить. Искусству дано жить и дышать лишь въ опредѣленномъ воздухѣ, но въ этомъ воздухѣ оно дышетъ и живетъ свободно. Религіозное возрожденіе міра только и можетъ спасти искусство, но представлять себѣ это спасеніе, какъ результатъ добросовѣстно исполненныхъ предписаній и программъ, значитъ смѣшивать церковь съ казармой и равно не понимать искусство и религію. Надо сдѣлать такъ, чтобы одиночество перестало быть неизбежнымъ для художника, но его нельзя тащить силою на площадь, даже на ту площадь, гдѣ начнутъ строить будущій соборъ. Искусство надо выволить изъ безвоздушнаго пространства, извлечь изъ подъ стекляннаго колпака, но изъ этого не слѣдуетъ, что можно безнаказанно расплавить ту броню, въ которую оно облеклось ради своей защиты. Художникъ въ одиночествѣ своемъ — особенно пока онъ въ немъ не открылъ всѣхъ его убійственныхъ проваловъ — являлъ великій подвигъ, великое дерзаніе. Нельзя себѣ и представить послѣднихъ полутора вѣковъ безъ многочисленныхъ исповѣдниковъ, подвижниковъ, страсто-терпцевъ и юродивыхъ искусства. Никакое отчаяніе, никакія надежды не должны намъ позволить ихъ забыть. И хотя можно составить святцы всѣхъ искусствъ, достойнѣе всего быть хранимо въ памяти вѣковъ одинокое мученичество поэта.

Поэтъ, больше, чѣмъ всякій другой художникъ, творитъ не только свои творенія, но и самого себя.

Точнѣе сказать, въ искусствѣ всегда требуется создать свою личность раньше, чѣмъ осуществить ее въ твореніяхъ, но въ искусствѣ слова самосозданіе это болѣе на виду, его легче непосредственно усмотрѣть, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. До половины XVIII вѣка, личность поэта, сравнительно съ его стихами, оставалась еще въ тѣни, но уже въ классической нѣмецкой литературѣ господствуетъ фигура Гете, переростающая все, что онъ создалъ за долгую свою жизнь, и раздается знаменательная фраза Шиллера: «Того писателя пусть перепрыгнетъ потомство, который не былъ болѣе великъ, чѣмъ его творенія». Если понимать эту фразу, какъ утвержденіе превосходства поэта не только надъ каждымъ отдѣльнымъ его произведеніемъ, но и надъ совокупностью того, что онъ создалъ и могъ создать, то въ ней приходится усмотрѣть опасное челоукопоклонство. Разъ поэтъ больше и выше своей поэзіи, то значитъ въ поэзіи нѣтъ ничего, о чемъ не зналъ бы поэтъ, чего не было бы въ поэтѣ; именно такая точка зрѣнія восторжествовала въ романтизмѣ и господствуетъ съ тѣхъ поръ въ европейской поэзіи и поэтикѣ. Гете еще созерцаетъ себя, строитъ свою личность въ своемъ творчествѣ; но уже Байронъ смотритъ на свою поэзію свысока и созерцаетъ себя въ зеркалѣ или въ глазахъ своихъ друзей еще охотнѣе, чѣмъ въ «Донъ-Жуанѣ» или «Чайльдъ Гарольдѣ». Ясно, что отсюда и пошелъ тотъ культъ поэта, которому прежде всего предается самъ поэтъ. Лавровый вѣнецъ отнынѣ принадлежитъ не поэту, какъ автору стиховъ, а челоуку, превосходящему другихъ людей и о своемъ превосходствѣ рассказавшему стихами. Поступки и мнѣнія этого челоука, возвышенность всего его облика и его идей важнѣе его стиховъ, важнѣе и самой поэзіи. Молодой Красинскій въ перепискѣ со своимъ англійскимъ другомъ Ривомъ осуждаетъ величайшихъ англійскихъ поэтовъ своего времени, Кольриджа и Китса, за то, что мысли ихъ недостаточно небесны, хотя слова сами по себѣ и хороши. Отсюда недалеко до сверхромантической подмѣны стиховъ «идеалами» и творчества рассказами о немъ; недалеко и отъ собиранія анекдотовъ о поэтѣ въ ущербъ знакомству съ его поэзіей.

Въ старину, художественное произведеніе существовало само по себѣ и приносило славу и м е н и его автора. Данте и Шекспиромъ никто не интересо-

вался, какъ Байрономъ (или какъ Байронъ интересовался самимъ собой). Стихотвореніе, драма, рассказъ были только тѣмъ, чѣмъ они обязаны быть и сейчасъ, если желаютъ быть искусствомъ: самодовлѣющимъ цѣлымъ, отдѣленнымъ отъ творца не менѣе, чѣмъ дитя отдѣлено отъ матери. Только за послѣдній вѣкъ они получили въ первую очередь смыслъ свидѣтельствъ о жизни и личности ихъ автора, даже когда этотъ авторъ — нашъ современникъ, не говоря уже о тѣхъ случаяхъ, когда онъ принадлежитъ къ великимъ поэтамъ прошлаго. Появленіе безчисленныхъ кропотливыхъ изысканій, созданіе цѣлыхъ «наукъ» о Данте, Шекспирѣ, Гете, Пушкинѣ было бы невозможно въ прошедшіе вѣка. Уже самое стремленіе, когда издаешь поэта, не пропустить ни одного изъ самыхъ случайныхъ его созданій и расположить ихъ всѣ въ порядкѣ ихъ возникновенія, характерно для нашего времени и отнюдь не раздѣлялось другими временами. Оно какъ разъ и свидѣтельствуетъ о томъ, что интересъ къ поэту перевѣшиваетъ любовь къ стихамъ, и о томъ, что творческая личность въ цѣломъ кажется священнѣй и нужнѣй, чѣмъ самая совершенная ея творенія. До XIX вѣка такъ не думалъ никто, и потому «полныя собранія сочиненій», включающія каждый черновикъ и соблюдающія порядокъ чисто хронологическій, до XIX вѣка были неизвѣстны. Да и съ наступленіемъ этого вѣка они еще не сразу привились. Еще Гете, при всей священности для него понятія творческой личности въ ея живомъ развитіи, при всей «автобіографичности» его стиховъ и, главное, его отношенія къ стихамъ, все же, какъ извѣстно, въ редактированномъ имъ самимъ собраніи своихъ сочиненій расположилъ стихи въ порядкѣ систематическомъ, разбивъ ихъ на многочисленные отдѣлы (такъ большей частью, они и печатаются до сихъ поръ). Однако мы, сейчасъ, воспитанные романтизмомъ и девятнадцатымъ вѣкомъ, уже не въ силахъ удовлетвориться никакимъ искусственнымъ распредѣленіемъ, никакимъ отборомъ. Мы ненасытны въ отыскиваніи отрывковъ и черновиковъ; мы не можемъ не знать, что лишь хронологическая послѣдовательность стиховъ открываетъ намъ творческій путь поэта. Его поэзія, — какъ и письма, черновики, какъ и воспоминанія друзей — говоритъ намъ о его внутреннемъ мірѣ; мы забываемъ, что она можетъ быть порывомъ въ другой, потусторонній, сія-

ющій, безсмертный міръ. Жизнь художника становится намъ нужнѣй, она больше насыщаетъ насъ, чѣмъ его искусство.

Оправданіе наше въ томъ, что въ этой жизни первенствуетъ не житейское, а житійное. Поклоненіе художнику есть культъ страдающаго бога. Въ глубинѣ души мы знаемъ: каковы бы ни были ошибки, преувеличенія, соблазны, проливается не клюквенный сокъ, а кровь. Надо признать, что между Гете и Байрономъ, кромѣ указаннаго различія, есть еще и то, что одинъ изъ нихъ умеръ въ своей постели, а другой погибъ смертью трагическаго героя, хотя самъ и не сумѣлъ написать трагедію. Въ судьбахъ поэтовъ минувшаго и нашего вѣка есть много выдумки, неправды, нарочитаго и театральнаго мучительства, есть выколачиванье «эффектовъ» изъ любого страданія и изъ самой смерти: но смерть и страданіе все же подлинны сами по себѣ, и величайшіе поэты вѣка мучились правдиво: мученіемъ расплатились за свое величіе. Безуміе, самоубійство, паденіе, ранняя смерть, преждевременная исчерпанность и испепеленность подстерегали всѣхъ, кромѣ толстокожихъ, о которыхъ не стоитъ говорить, и немногихъ, чудомъ перенесшихъ въ новый вѣкъ современное, забытое здоровье. Пулю Клейсту, опій Кольриджу, сорокъ лѣтъ слабоумія Гельдерлину, смерть Грушницкаго Лермонтову, прогрессивный параличъ Бодлэру, африканскій адъ — Рембо; продолжать не стоитъ; милосердія судъ не проявилъ: каждый оказался присужденъ къ высшей мѣрѣ наказанія. Этого мало: судьба ихъ не въ гибели, а въ ожиданіи ея, въ знаніи, что не погибнуть невозможно. И не только въ концѣ она грозитъ: гибелью проникнута вся жизнь; нѣтъ безъ нея и творчества. У Бодлэра, какъ у многихъ другихъ, но едва ли не всего яснѣе можно прослѣдить непрестанную борьбу между желаніемъ жить «какъ всѣ» и обреченностью гибнуть для поэзіи. Поэтъ не можетъ «устроиться» въ современной жизни; не только «теплаго мѣста», какъ прежде, но и сноснаго пристанища ему больше въ ней найти нельзя. Блокъ это выразилъ короче и жестче всѣхъ въ письмѣ къ матери отъ 29 октября 1907 года: «Чѣмъ хуже жить, тѣмъ лучше можно творить, а жизнь и профессія несовмѣстимы». Тише, скромнѣй, но почти съ той же беспощадностью высказалъ черезъ нѣсколько лѣтъ ту же мысль Жакъ Ривьеръ, говоря о томъ, какъ его

погибшій на войнѣ другъ Алэнъ-Фурнье «становился самимъ собой и обрѣталъ всѣ свои силы лишь въ условіяхъ, лишавшихъ его всего того, безъ чего обойтись ему было все же невозможно».

Туть-то и открывается глубочайшій смыслъ одиночества поэта, одиночества художника. Среди стяжателей, онъ одинъ приноситъ жертву; среди осѣдающихъ тяжело на землю, онъ одинъ тоскуетъ по забытымъ небесамъ. Какъ можно упрекать его въ обращенности къ себѣ, а не къ людямъ, въ самопревознесеніи, въ даже самовлюбленности, когда ему нужны такое усиліе, такой подвигъ, чтобы остаться самимъ собой? Какъ можно требовать отъ него классической «объективности», классическаго сосредоточенія на предметѣ, на общемъ для всѣхъ мірѣ, когда этого міра нѣтъ, когда принять за него лживый, обезображенный, усѣченный его образъ, было бы величайшей измѣной священному смыслу искусства и поэзіи? Не искусство надо обвинять въ измѣнѣ челоуѣчеству, а челоуѣчество въ измѣнѣ искусству. Не искусство служитъ челоуѣку, а челоуѣкъ черезъ искусство, на путяхъ искусства, служитъ божественному началу мірозданія. Это свое назначеніе искусство исполняло всегда, но наступили времена, когда исполнять его стало безконечно трудно. Въ мірѣ померкнувшемъ, остывшемъ, искусство не можетъ оставаться навсегда единственнымъ источникомъ тепла и свѣта: въ теплѣ и свѣтѣ оно нуждается само. Всѣми своими корнями уходитъ оно въ религію, но это совсѣмъ не значитъ, это оно можетъ религію замѣнить; наоборотъ, оно гибнетъ само отъ длительного отсутствія религіозной одухотворенности, отъ долгаго погруженія въ разсудочный, невѣрующій міръ. Трагедія искусства, трагедія поэзіи и поэта въ девятнадцатомъ вѣкѣ, въ наше время, не можетъ быть понята ни въ планѣ эстетическомъ, ни въ планѣ социальномъ; ее можно понять только въ религіозномъ планѣ. Эстетическій анализъ покажетъ медленное иссушеніе, разсудочное разложеніе искусства; социальный — все растущую отчужденность художника среди людей; но только религіозное истолкованіе поможетъ намъ усмотрѣть источникъ этой чуждости и этого распада. Художникъ въ наше время — духовное лицо среди мірянъ; онъ исповѣдникъ, онъ мученикъ, но и въ качествѣ мученика онъ узурпаторъ. Этого ему нельзя перенести.

Нѣтъ міра ; сокрылся Богъ ; въ потемкахъ одинъ поэтъ — съ маленькой буквы творецъ — отвѣтственъ за каждое слово, за каждое движеніе. Вовсе не одно то, что онъ пишетъ, важно, еще важнѣе то, что онъ есть. Сожженіе «Мертвыхъ душъ» столь же существенно, какъ и ихъ созданіе, и въ актѣ этого сожженія Гоголь все еще художникъ. Вѣдь мы знаемъ, жизнь поэта стала житіемъ, и въ житіи Гоголя это страшное наложеніе рукъ на собственную душу, не паденіе, а подвигъ, но подвигъ непосильный, подвигъ, поистинѣ, сожигающій. Тотъ ничего не понялъ въ исторіи нашего вѣка, кто этотъ подвигъ готовъ во имя искусства осудить или во имя религіи привѣтствовать. Спасти искусство, исцѣлить одиночество художника можно не всесвѣтнымъ повтореніемъ гоголевской жертвы и не отказомъ отъ жертвъ ради услуженія преисщенному челоувѣчеству, а только просвѣтленіемъ міра, религіозной *instauratio magna*, которая сдѣлаетъ ненужными одинокіе мученическіе костры, остановитъ кровь, нынѣ истекающую изъ ранъ пронзеннаго челоувѣческаго творчества, избавитъ поэта отъ смертельнаго его подвига, отъ его високаго, но безблагодатнаго священства.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Умираніе искусства.

Ready with loathsome vomiting to spew
His soul out of one hell into a new.
John Donne.

1.

Есть три ступени историческихъ катаклизмовъ (и, быть можетъ три разныхъ слоя исторической жизни вообще); нельзя ихъ яснѣй опредѣлить, чѣмъ исходя изъ ихъ отношенія къ искусству. Одни, — революціи, войны, иноземныя нашествія, переселенія народовъ, событія, о которыхъ пространно повѣствуютъ лѣтописи всѣхъ времеиъ, — нерѣдко выражаются въ искусствѣ, т. е. поставляютъ ему тему и матеріаль, но если отражаются на немъ, то лишь въ видѣ самага грубаго, насильственнаго вмѣшательства въ его судьбу: могутъ убить его, но переродить не могутъ. Другіе глубже; современники ихъ не замѣчаютъ и лишь съ трудомъ догадываются о нихъ историки; въ искусствѣ вызываютъ они измѣненія стиля, колебанія вкусовъ и манеръ, перерывъ или столкновение традицій; ими опредѣляется конкретный обликъ художественнаго творчества въ каждую слѣдующую за ними эпоху. Но лишь на послѣдней ступени, въ самой глубинѣ, возможна историческая катастрофа, совпадающая съ катастрофой самага искусства, трагедія, не только отраженная искусствомъ или выраженная въ немъ, но и соприродная его собственной трагедіи; только здѣсь возможенъ разладъ, проникающій въ самую сердцевину художественнаго творчества, разрушающій вѣчныя его основы, — разладъ смысла и формъ, души и тѣла въ искусствѣ, разладъ личности и таланта въ жизни, въ судьбѣ художника.

Разрывъ и раздвоеніе, стремленіе возстановить утраченное единство, все умножающіяся препятствія на пути къ нему, непрочныя побѣды, рѣзкія паденія,

неустанная внутренняя борьба, — такова истинная история всѣхъ искусствъ XIX вѣка. История эта еще не написана, и было бы возможно написать ее только теперь, когда опредѣлились до конца дѣйствовавшія въ ней силы и обнажились нѣдра, долгое время оставшіяся сокрытыми. Начинать эту историю нужно съ эпохи романтизма, обозначившей для всей европейской культуры еще болѣе рѣзкій и глубокий переломъ, чѣмъ тотъ, что связанъ (даже и для сѣверныхъ странъ) съ эпохой Возрожденія. Понятіе романтизма недаромъ распространяется на всѣ искусства и покрываетъ всѣ національныя различія; вѣрное опредѣленіе его, рядомъ съ которымъ всѣ, предлагавшіяся до сихъ поръ, окажутся односторонними и частичными, должно исходить изъ этой его всеобщности и сосредоточиваться не на отдѣльныхъ особенностяхъ романтическаго искусства, а на тѣхъ новыхъ условіяхъ, въ которыхъ это искусство творилось, и которыя какъ разъ и знаменуютъ собой измѣненіе самой основы художественнаго творчества. Романтизмъ не есть художественный стиль, который можно противопоставлять другому стилю, какъ барокко — классицизму или готическое искусство — романскому; онъ противоположенъ всякому стилю вообще. Такъ называемая борьба романтизма съ классицизмомъ сводится къ борьбѣ романтической поэтики и эстетики, романтическихъ идей, съ идеями и съ эстетикой XVIII вѣка; самъ же романтическій поэтъ столь же далекъ отъ Шекспира, какъ отъ Расина, и романтическій художникъ одинаково непохожъ на Рафаэля и на Рубенса. Среди романтиковъ были люди, влюбленные въ классическое искусство не меньше, а больше любыхъ классиковъ, но столь же свободно влюблялись они въ средневѣковое искусство, въ елизаветинскую драматургію, въ готику и въ барокко, въ Индію, Египетъ и Китай. Романтикъ потому и воленъ выбирать въ прошломъ любой, лично ему пришедшійся по вкусу стиль, что онъ не знаетъ своего, неотъемлемаго стиля, неразрывно сросшагося съ его собственной душой. Романтизмъ есть одиночество, все равно бунтующее или примиренное; романтизмъ есть утрата стиля.

Стиля нельзя ни выдумать, ни воспроизвести; его нельзя сдѣлать, нельзя заказать, нельзя выбрать, какъ готовую систему формъ, годную для перенесенія въ любую обстановку; подражаніе ему приводитъ только

къ стилизаціи. Стили росли и ветшали, надламывались, мѣнялись, переходили одинъ въ другой; но въ теченіе долгихъ вѣковъ за отдѣльнымъ архитекторомъ, поэтомъ, музыкантомъ, всегда былъ стиль, какъ форма души, какъ скрытая предпосылка всякаго искусства, какъ надличная предопредѣленность всякаго личнаго творчества. Стиль и есть предопредѣленіе, притомъ осуществляющееся не извнѣ, а изнутри, сквозь свободную волю человѣка, и потому не нарушающее его свободы, какъ художника, никогда не предстоящее ему въ качествѣ принужденія, обязанности, закона. Стиль есть такое общее, которымъ частное и личное никогда не бываетъ умалено. Его не создаетъ отдѣльный человѣкъ, но не создается онъ и въ результатѣ хотя бы очень большого числа направленныхъ къ общей цѣли усилій; онъ — лишь внѣшнее обнаруженіе внутренней согласованности душъ, сверхразумнаго, духовнаго ихъ единства; онъ — воплощенная въ искусствѣ соборность творчества. Когда потухаетъ соборность, гаснетъ стиль, и не разжечь его вновь никакою жаждой, никакимъ заклятіемъ. Память о немъ продолжаетъ жить, но вернуть его нельзя; онъ данъ, или его нѣтъ; тѣмъ хуже для художниковъ и эпохъ, которымъ онъ только заданъ.

Угасаніе стиля повлекло за собой неисчислимыя послѣдствія, каждое изъ которыхъ можно описать въ качествѣ одного изъ признаковъ романтическаго искусства, романтической эпохи, а затѣмъ и XIX вѣка вообще. Первымъ и важнѣйшимъ было настоящее осознаніе и оцѣнка того, что ощущалось уже утраченнымъ, т. е. именно стиля, органической культуры, ирраціональной основы художественнаго творчества, религіозной и національной укорененности искусства. Одновременно пришло возраставшее въ теченіе всего XIX вѣка чувство собственной наготы, покинутости, страшнаго одиночества творческой души. По мѣрѣ того, какъ послѣдствія эти накоплялись, романтизмъ мѣнялся, углублялся, но исчезнуть не могъ, не можетъ и сейчасъ, потому что не исчезли породившія его условія. Условія эти не могли быть отмѣнены никакимъ антиромантизмомъ, и поэтому всѣ направленныя противъ романтизма движенія сохраняютъ съ нимъ внутреннюю связь, если только они не направлены вмѣстѣ съ тѣмъ и противъ самого искусства. Но, конечно, катаклизмъ былъ длительнымъ, а не мгновеннымъ;

безстиліе наступило не сразу для всѣхъ искусствъ. Раньше всего и всего замѣтнѣй проявилось оно въ архитектурѣ и прикладныхъ искусствахъ, отъ нея зависимыхъ, всего позднѣе сказалось въ музыкѣ, хотя первые признаки обнаружались и здѣсь уже давно. Живопись большинства европейскихъ странъ уже цѣлыхъ сто лѣтъ не имѣетъ цѣлостнаго стиля, но во Франціи стилистическая преемственность въ этой области сохранилась до сихъ поръ, распространяясь и на скульптуру, поскольку она подчинилась живописному вліянію. Въ поэзіи и въ искусствѣ слова вообще новыя условія художественнаго творчества дали себя знать не позже, можетъ быть, чѣмъ въ архитектурѣ, но ихъ вліяніе было труднѣй опредѣлить, потому что писателю, въ силу самыхъ свойствъ выраженія въ словѣ, гораздо легче лгать и обманывать себя и другихъ, чѣмъ живописцу, музыканту или архитектору. Языкъ всѣхъ искусствъ служить, или, по крайней мѣрѣ, долженъ служить только прямой ихъ цѣли, т. е. воплощенію нѣкоего духовнаго содержанія, тогда какъ литературный языкъ можетъ служить еще и простому высказыванію мыслей, чувствъ, намѣреній, желаній, иначе говоря, цѣлямъ, ничего общаго съ искусствомъ не имѣющимъ. Угасаніе стиля затрудняетъ воплощеніе, обрекая на одиночество творческую душу, но нисколько не препятствуетъ практической, разговорной функціи языка. Писатель можетъ ничего не воплощать, а просто высказать свой замыселъ, свою «идею» и затѣмъ принять или выдать словесную оболочку этого высказыванія за то духовное тѣло, котораго онъ не въ силахъ былъ создать. Но архитекторъ не можетъ на каменномъ своемъ языкѣ *сообщить* идею зданія, музыкантъ не можетъ въ сонатной формѣ *разказать* о замыслѣ сонаты. Въ наше время, впрочемъ, совершались попытки даже и этого рода, но въ нихъ тотчасъ сквозила противохудожественная ихъ сущность, и съ особой силой сказался породившій ихъ внутренній разладъ.

Однако, независимо отъ этой особенности словеснаго творчества, стилистическій ущербъ отозвался и долженъ былъ отозваться на немъ иначе, чѣмъ, на примѣръ, на архитектурѣ. Архитектура, теряя стиль, тотчасъ лишается всякой вообще цѣлостной формы; поэзія можетъ существовать, довольствуясь каждый разъ занова создаваемымъ, неповторимымъ единствомъ, но ее медленно убиваетъ та осознанность, то подтачи-

ваніе ея сверхразсудочной основы, котораго стиль не допускалъ, и которое явилось главнымъ результатомъ его паденія. Архитектура, какъ искусство, перестала существовать во второй четверти минувшаго столѣтія; но поэзія продолжала жить и вспыхивать время отъ времени яркимъ, самопожирающимъ огнемъ; попережнему сіяла музыка, рождались статуи и картины, только роды становились все тяжелѣй и все рѣшительнѣй разбѣдали живую творческую ткань освобожденныя безстиліемъ жгучія кислоты. Дѣйствіе ихъ, чѣмъ ближе къ нашему времени, тѣмъ равномернѣе сказывалось во всѣхъ искусствахъ; разрушеніе общаго стиля повсюду стало угрожать разъятіемъ художественнаго единства cadaго отдѣльнаго произведенія. Стиль, вѣдь, имѣетъ отношеніе не только къ формѣ, онъ ровно столько же касается и содержанія, — не содержанія въ смыслѣ сюжета, темы, идейнаго матеріала, а духовнаго содержанія, духовной сущности, которой на отвлеченномъ языкѣ высказать нельзя; точнѣе сказать, стиль есть нѣкоторая предустановленность ихъ связи, и въ этомъ смыслѣ гарантія художественной цѣльности. При его отсутствіи, мало-по-малу форма превращается въ формулу, а содержаніе въ мертвый матеріалъ, и превращеніе это не происходитъ гдѣ-то во внѣшнемъ мірѣ, а проникаетъ въ самый замыселъ художественнаго произведенія и оттуда — въ замыслившую его творческую душу. Трагедія искусства это, прежде всего, трагедія художника. Кто скажетъ, что дарованія изсякли? Но тѣ, кому они даны, какъ легко имъ заблудиться, какъ трудно выбратся на вѣрный путь! Чѣмъ дальше, тѣмъ со все большимъ отчаяніемъ, бросаются они изъ стороны въ сторону, мечутся среди противоположностей, совмѣщать которыя было ихъ призваніемъ, изъ невозможности рвутся въ невозможность, изъ ада проваливаются въ худшій адъ и все глубже утопаютъ въ крошечной мглѣ развоплощеннаго, разлагающагося искусства.

Будучи утратой стиля, романтизмъ есть въ то же время сознаніе его необходимости. Онъ — воля къ искусству, постоянно парализуемая пониманіемъ существа искусства. Вотъ почему онъ и есть подлинный «mal du siècle», болѣзнь девятнадцатаго вѣка, — высокая болѣзнь. Болѣли ею не малыя, а великія души, не посредственности, а гени. Какой поэтъ, достойный этого имени, ею не былъ зараженъ въ послѣ-гетевской,

послѣ-пушкинской Европѣ? Какой художникъ не боролся съ ней и не жертвовалъ частью своей личности, чтобы возстановить нарушенное равновѣсіе своего искусства? Боратынскій и Тютчевъ, Лермонтовъ и Блокъ обязаны ей неугасимымъ огнемъ своего творчества. Всѣ поэты девятнадцатаго вѣка — романтическіе поэты, наслѣдники Гельдерлина и Клейста, Кольриджа и Китса, Леопарди и Бодлэра. Всякая борьба съ романтизмомъ велась только во имя одного его облика противъ другого: Флоберъ не меншіи романтикъ, чѣмъ Шатобрианъ, и Толстой въ своихъ взглядахъ на искусство лишь до послѣдняго предѣла обострилъ (и упростилъ) романтическій мятежъ человѣка противъ художника. Романтиками въ одинаковой мѣрѣ были Энгръ и Делакруа, Гансъ фонъ Маре, Врубель и Сезаннъ, Вагнеръ и Верди, Мусоргскій и Цезарь Франкъ. Романтизмъ живъ и сейчасъ и не можетъ умереть, пока не умерло искусство и не исцѣлено одиночество творящей личности. Если бы онъ исчезъ безъ одновременнаго возстановленія стилистическихъ единствъ, безъ возврата художника на его духовную родину, это могло бы означать только гибель самого искусства. Отмахнуться отъ прошлаго нельзя, и напрасно презирать болѣзнь, которой не находишь исцѣленія. Этотъ неуклюжій, тяжелодумный вѣкъ, безъ молодости, безъ вѣры, безъ надежды, безъ цѣлостнаго знанія о жизни и душѣ, разорванный, полный воспоминаній и предчувствій; вѣкъ небывалаго одиночества художника, когда рушились всѣ преграды и всѣ опоры стиля, погибла круговая порука вкуса и ремесла, единство художественныхъ дѣятельностей стало воспоминаніемъ, и творческому человѣку пересталъ быть слышенъ отвѣтъ другихъ людей; этотъ вѣкъ былъ вѣкомъ великихъ музыкантовъ, живописцевъ и поэтовъ, видѣлъ парадоксальный, мучительный расцвѣтъ музыки, живописи, поэзіи, отрѣшенныхъ отъ всего другого, не знающихъ ни о чемъ, кромѣ себя. Много было у него, только не было архитектуры, не было цѣлаго, оправдывающаго все, и великое, и малое; и пока этого цѣлаго нѣтъ у насъ, мы сами, хотимъ мы того или не хотимъ, продолжаемъ наше прошлое, наслѣдуемъ ему, несемъ на себѣ его тяжесть, его рокъ, остаемся людьми девятнадцатаго вѣка.

Столѣтіе назадъ была написана пророческая статья «объ архитектурѣ нынѣшняго времени». Авторъ ея, молодой Гоголь, включилъ ее въ сборникъ «Арабески», и тамъ она покоилась цѣлый вѣкъ, мало замѣченная современниками и основательно забытая потомствомъ. А между тѣмъ, въ этотъ рѣшительный часъ, впервые, можетъ быть, въ Европѣ, двадцатидвухлѣтній русскій литераторъ предчувствуетъ, если не сознаетъ, все, чѣмъ отнынѣ должна стать архитектура, и все, чѣмъ она уже не можетъ стать. Онъ не оплакиваетъ ея, но именно благодаря своему согласію съ ея судьбой, онъ эту судьбу такъ явственно провидитъ. Гибели ея онъ не ждетъ и еще менѣе желаетъ, но самыя надежды, которыя онъ возлагаетъ на нее, еще сильнѣй заставляютъ насъ ощущать неизбѣжность этой гибели.

Статья начинается съ панегирика готическому стилю и его мнимому возрожденію, отъ котораго Гоголь желалъ бы только еще большей полноты; она переходитъ затѣмъ къ критикѣ архитектурныхъ формъ XVII-го, XVIII-го вѣковъ и классицизма Имперіи. Петербургская классическая архитектура Александровскаго времени для Гоголя, прежде всего, однообразна, скучна, плоска: послѣдній отблескъ подлиннаго архитектурнаго стиля кажется ему надуманнымъ и казеннымъ. «Прочь этотъ схоластицизмъ, — восклицаетъ онъ, — предписывающій строенія ранжировать подъ одну мѣрку и строить по одному вкусу. Городъ долженъ состоять изъ разнообразныхъ массъ, если хотимъ, чтобы онъ доставлялъ удовольствіе взорамъ. Пусть въ немъ совокупится болѣе различныхъ вкусовъ. Пусть въ одной и той же улицѣ возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшеній восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройнымъ размѣромъ греческое. Пусть въ немъ будутъ видны и легковыпуклый млечный куполь, и религіозный безконечный шпигль, и восточная митра, и плоская крыша итальянская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и куглая колонна, и угловатый обелискъ».

Гоголь противопоставляетъ такимъ образомъ Александровскому классицизму не предвидѣніе какого нибудь иного, новаго стиля, а возможность совмѣстить въ воображаемомъ имъ идеальномъ городѣ всѣ уже

извѣстные стили во всей ихъ разнородности и пестротѣ. Онъ предполагаетъ даже «имѣть въ городѣ одну такую улицу, которая бы вмѣщала въ себѣ архитектурную лѣтопись всего міра. Эта улица сдѣлалась бы тогда въ нѣкоторомъ отношеніи исторіей развитія вкуса, и кто лѣнивъ перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все». Правда, онъ спрашиваетъ себя: «неужели невозможно созданіе (хотя для оригинальности) совершенно особенной и новой архитектуры, мимо прежнихъ условій». Онъ даже указываетъ на нѣкоторыя возможности, о которыхъ впоследствии подумали въ Европѣ. «Чугунныя сквозныя украшенія, обвитыя около круглой прекрасной башни», которыя «полетятъ вмѣстѣ въ нею на небо», предвосхищаютъ мечты шестидесятыхъ годовъ и отчасти даже идеи инженера Эйфеля. Но «висящая архитектура», какъ называлъ ее Гоголь, не удалась, да и самъ онъ въ нее какъ будто не очень вѣрилъ. Зато если мы что нибудь увидѣли на дѣлѣ, такъ это стилистическое столпотвореніе, о которомъ онъ такъ пламенно мечталъ.

Пророчество Гоголя сбылось. «Всякая архитектура прекрасна, если соблюдены всѣ ея условія», — эти слова его статьи могутъ служить эпиграфомъ для исторіи девятнадцатаго вѣка. Требованіе его, чтобы каждый архитекторъ «имѣлъ глубокое познаніе во всѣхъ родахъ зодчества», исполнилось съ меньшей полнотой. Отъ готики Віолле ле Дюка до пѣтушковаго стиля Стасова, отъ нео-ренессанса бисмарковской эпохи до русскаго и скандинавскаго нео-ампира незадолго до войны, архитектура XIX вѣка стала тѣмъ самымъ, что Гоголь воображалъ и что онъ такъ восторженно описывалъ. Когда онъ говорилъ объ улицѣ, по которой «стоитъ только пройти, чтобы узнать все», мы можемъ вспомнить генуэзское кладбище или англійскую систему размножать лондонскіе памятники, воспроизводя ихъ въ точности въ провинціальныхъ городахъ, или полныя архитектурныхъ копій американскія промышленныя столицы, уже самими своими именами обкрадывающія европейское художественное прошлое. Мы пережили это «постепенное измѣненіе въ разные виды» и «преображеніе архитектуры въ колоссальную египетскую, потомъ въ красавицу-греческую, потомъ въ сладострастную александрійскую и византійскую», потомъ въ «аравійскую, готико-арабскую, готи-

ческую» . . . «чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключающими бы въ себѣ стихіи новаго вкуса». Мы знаемъ теперь эти «стихіи», знаемъ и то, чѣмъ для европейской архитектуры сталъ XIX вѣкъ. Онъ весь похожъ на парижскую «Альгамбру», описанную въ «Education sentimentale», съ ея мавританскими галереями, готическимъ дворомъ, китайской крышей и венеціанскими фонарями. XIX вѣкъ былъ вѣкомъ безъ стилиа и какъ разъ поэтому вѣкомъ стилизаціи и безнадѣжныхъ попытокъ придумать стиль. Но стилизаціей и выдумкой архитектура жить не можетъ; безъ стилиа ея нѣтъ. Весь художественный бытъ XIX вѣка опороченъ ея паденіемъ.

Это не значитъ, что, такъ называемое, прикладное искусство совсѣмъ не создало за послѣднія сто лѣтъ ничего сколько-нибудь цѣннаго: традиціи умираютъ не сразу, отдѣльные художественные инстинкты могутъ выжить и способны многое пережить. Но архитектура сама стала прикладнымъ искусствомъ, цѣлаго нѣтъ, и «новый вкусъ» ничѣмъ не огражденъ отъ все растущаго дурнаго вкуса. Правда, и въ этомъ дурномъ вкусѣ съ нѣкоторыхъ поръ мы научились находить немало прелести. Насъ трогаютъ невинныя уродства; мы цѣнимъ, и собиратели усиленно скупаютъ мебель въ стилѣ Имперіи, перетолкованномъ позже на болѣе мирный и на болѣе скромный ладъ; комнатное убранство господина Прюдомма, отталкивавшій раньше непривѣтренный уютъ вызываетъ теперь что-то похожее на зависть. Есть милая вычурность въ стеклѣ и развлекающая грубость вкуса въ фарфорѣ сороковыхъ годовъ. Есть нѣчто пріятное въ одутловатыхъ и раззолоченныхъ стилизаціяхъ болѣе поздней эпохи. Есть даже единообразіе во всемъ этомъ, но подлиннаго единства все же нѣтъ. Конечно, память наша невольно объединяетъ все, что относится къ шестидесятымъ годамъ, или къ «концу вѣка», или къ «выставкѣ декоративныхъ искусствъ», устроенной въ Парижѣ въ 1925 году; но это автоматическое упорядочиваніе слишкомъ пестрой дѣйствительности вовсе не даетъ намъ права считать, какъ это дѣлаютъ многіе, что вкусы и моды всякой отошедшей эпохи, послѣ извѣстнаго срока, освящаются исторіей и получаютъ право называться стилемъ. То, что не было стилемъ (единственно возможнымъ, а не осознаннымъ, какъ одна изъ возможностей) при жизни, то и послѣ смерти не станетъ имъ. Опера

Гарнье или дрезденская галерея Земпера, несмотря навсю роскошь или удобство, останутся зданіями безъ архитектуры, подобно нѣкоторымъ постройкамъ поздней античности, даже когда станутъ памятникомъ глубокой старины. Съ нѣкоторыми, постепенно убывающими, ограниченіями, то же можно сказать обо всемъ художественномъ обиходѣ XIX вѣка, начиная съ тѣхъ лѣтъ, когда былъ забытъ блистательный полустиль Имперіи. Отнынѣ и тутъ, какъ въ архитектурѣ, возможны лишь разсудочные агрегаты готовыхъ, заученныхъ или произвольно выдуманныхъ формъ.

Предметъ обстановки или одежды; фарфоровая чашка, или шелковая ткань не обладаютъ замкнутой въ себѣ цѣлостностью статуи и картины; они излучаютъ ту жизнь, тотъ смыслъ, что переданы имъ всей художественной культурой ихъ времени, они не могутъ стать искусствомъ тамъ, гдѣ нѣтъ внутренней диктатуры стиля и внѣшней дисциплины ремесла. Внѣ этихъ условій, однако, безконечно затруднена и всякая вообще художественная дѣятельность; не только работа ювелира и столяра, но и творчество скульптора и живописца. Въ стилистически насыщенные эпохи художникъ и самъ ощущаетъ себя ремесленникомъ; его ремесло, какъ и всякое другое питается стилемъ, рождается изъ него, возвращается къ нему въ каждомъ творческомъ актѣ. Измѣненія стиля во всѣхъ областяхъ искусства управляются архитектурой, даже если они не вытекаютъ изъ собственнаго ея развитія. Все связано въ такія эпохи, все совмѣстно одухотворено, и отклоненія не нарушаютъ общаго единства. Существуютъ не только готическіе соборы, но и готическая форма башмаковъ; самый дрянный оловянный подсвѣчникъ обличаетъ свою принадлежность къ XVII-му или слѣдующему столѣтію. Именно стилемъ и былъ огражденъ художникъ отъ тѣхъ опасностей, съ которыми такъ трудно стало ему бороться въ XIX вѣкѣ и въ наше время. Лишь благодаря ему, второстепенные голландскіе мастера, съ ихъ любовью къ грубоватому анекдоту и къ мелочной выпискѣ подробностей, не стали похожи на какого-нибудь Кнауса или Мейссонье. Лишь благодаря ему, итальянскіе живописцы, расписывая стѣны или свадебные лари, подчинялись требованіямъ большой или малой архитектуры, не умѣя себѣ и представить времени (наступившаго въ концѣ прошлаго вѣка), когда «декоративное» станетъ синонимомъ безвкуснаго и пустого и будетъ

пугать всякаго уважающаго себя художника. Даже индивидуальная незначительность и слабость художественнаго произведенія еще не уничтожала въ былыя времена его общаго художественнаго смысла, его эстетической умѣстности. Старинная картина, будучи безсодержательна, буднична, скучна, все еще оправдана, именно, какъ декорація, никогда не оскорбляющая глаза. Но въ наше время все то уже не искусство, что ищетъ только украшенія и пріятности, точно такъ же, какъ ни одинъ писатель не скажетъ (какъ сказалъ Сервантесъ въ предисловіи къ сборнику своихъ разсказовъ), что онъ пишетъ ради того же, «ради чего сажаютъ аллеи, проводятъ фонтаны и разбиваютъ затѣйливо сады». За личной совѣстью и личнымъ мастерствомъ нѣтъ все оправдывающаго, все несущаго въ себѣ стилистическаго потока. Какъ только индивидуальное творческое напряженіе ослабѣваетъ, взамѣнъ искусства появляется банальность или произволь, — вещи одинаково ему враждебныя. Художнику приходится каждый разъ какъ бы все создавать заново; ему остается рассчитывать только на отдѣльно для него каждый разъ совершаемое чудо.

Необходимыя условія художественнаго творчества стали недостижимой мечтой. Цѣлое столѣтіе архитекторы тщетно искали архитектуру. Они продолжаютъ искать ее и теперь, но все рѣшительнѣй обращаясь отъ архитектуры стилизующей къ архитектурѣ, начисто обходящейся безъ стили, къ такъ называемому рациональному или функціональному строительству, къ «машинѣ для жилья» де Корбюзье. Сходное развитіе, хотя и въ болѣе медленномъ темпѣ, наблюдается въ области прикладныхъ искусствъ. Все больше распространяется отвращеніе къ поддѣлкѣ, къ фабричнымъ луикаторзамъ и луисэзамъ. Требованіе добротности и удобства смѣняется требованіемъ роскоши. При этомъ, добротность смѣшиваются съ рыночной цѣной матеріала, (напримѣръ, когда золото или серебро замѣняютъ платиной); вещи драгоценныя, переставая быть роскошными вещами, становятся лишь символомъ кошелка. Отъ вещей хотятъ простоты, но не простоты художественной, — свойственной классическому стилю, — а простоты, не ищущей искусства и только потому не противорѣчащей ему. Пожалуй, правда: только то, что еще не было искусствомъ, можетъ стать искусствомъ въ будущемъ; однако, отказъ отъ стилизаціи есть необходимое, но еще не-

достаточное условіе для рожденія цѣлостнаго стиля. Цѣлесообразность, вопреки мнѣнію столькихъ нашихъ современниковъ, еще никогда не творила искусства и сама собой не слагалась въ стиль. Оголенно утилитарное зданіе и очищенные отъ украшеній предметы обихода, какъ ихъ все чаще предлагаютъ намъ, могутъ не оскорблять художественнаго чувства, но это еще не значить, что они его питаютъ. Даже, когда они ему льстятъ, — на примѣръ, пропорціями и линіями современнаго автомобиля, — они отъ этого искусствомъ не становятся. Существуетъ красота машины: осязаемый результатъ интеллектуально совершенной математической выкладки; но красота еще не дѣлаетъ искусства, — особенно, *такая* красота. Удовлетвореніе, даваемое точностью расчета, можетъ входить въ замыселъ архитектора (на примѣръ, строителя готическаго собора), но не изъ нея одной этотъ замыселъ состоитъ. Въ искусствѣ есть не только разумъ, но и душа; цѣлое въ немъ непостижимымъ образомъ предшествуетъ частямъ; искусство есть живая цѣлостность. Огромное строеніе и мельчайшій узоръ получаютъ свой смыслъ, свое оправданіе, свое человѣческое тепло изъ питающаго ихъ высшаго духовнаго единства. Пока его нѣтъ, не будетъ ни архитектуры, ни прикладныхъ искусствъ, ни сколько-нибудь здоровыхъ условій для жизни искусства вообще; и нельзя его замѣнить другимъ — техническимъ, разсудочнымъ единствомъ. Въ механической архитектурѣ, уже начавшей подчинять себѣ другія искусства, есть единообразіе, котораго не зналъ XIX вѣкъ, но это единство стандарта, штампа (хотя бы въ своемъ родѣ и совершеннаго) — не стиля. Стандартъ рационаленъ; но только стиль одухотворенъ.

У Новалиса, въ «Генрихѣ фонъ-Офтердингенѣ», есть трудно забываемая страница о домашней утвари старыхъ временъ и особомъ чувствѣ, которое она внушала людямъ. Средневѣковый бытъ, духовная его сущность, открылась Новалису въ нѣдрахъ бережно хранимого Германіей его времени провинціально-патріархальнаго, семейно-замкнутаго быта. Въ этомъ уходящемъ въ незапамятную даль быту, всякая, даже самая обыденная «вещь» была своему владѣльцу дорога, не въ силу рыночной цѣны или трезвой своей полезности, а, благодаря обычаю, связанному съ ней, мѣсту ея въ обиходѣ и преданіяхъ семьи, индивидуальному облику, принадлежавшему ей искони или приданному

ей временемъ. «Молчаливыми спутницами жизни» называютъ Новались предметы скромной обстановки въ жилищѣ ландграфа, отца своего героя, и обозначеніе это незачѣмъ отводитъ на счетъ заранѣе готоваго романтическаго умиленія. Слова эти правдивы не только по отношенію къ средневѣковому, но и ко всякому другому устойчивому, не рационализованному быту, сѣверному больше, чѣмъ южному (не переставая быть вѣрными и для юга). Весьма прочно держался такой бытъ въ Россіи, и многія черты его всѣмъ намъ памяты. Лишь городская цивилизація искореняетъ постепенно живое отношеніе къ вещамъ; конкретное чувство связи превращается въ отвлеченно-юридическое знаніе о собственности; машинное и массовое производство стираетъ индивидуальность (привязаться же можно не къ общему, а только къ частному); принципъ строгой цѣлесообразности не оставляетъ мѣста отклоненіямъ, случайностямъ, всему тому, что кажется человѣческимъ въ вещахъ, и за что человѣкъ только и можетъ любовью, а не грубой похотью любить тлѣнныя, прислуживающія ему вещи.

Вѣками онъ согрѣвалъ ихъ собственнымъ тепломъ, но, должно быть, есть въ мірѣ убыль этого тепла, разъ онѣ такъ замѣтно, съ нѣкоторыхъ поръ, похолодѣли. Нѣтъ спору: рационализованныя мебель, посуда, механическое жилище послѣднихъ лѣтъ удобнѣе, опрятнѣй и даже отраднѣй для глазъ, чѣмъ пухлые пуфы и пыльные плюши XIX вѣка. Пусть брачное ложе уподобилось операціонному столу и зуболюбное кресло стало символомъ досуга и покоя; все равно, все, чего хотѣлъ отъ своей «обстановки» прежній человѣкъ, слилось для нашихъ современниковъ въ образѣ *комфорта*. Исторія этого слова отвѣчаетъ ходу всемірной исторіи. Оно значило — утѣшеніе (Comfortus въ англійской Библии, — эпитетъ Св. Духа), стало значить — уютъ, а въ нынѣшнемъ международномъ языкѣ означаетъ голое удобство. Только удобную, только цѣлесообразную вещь можно цѣнить, но нельзя вдохнуть въ нее жизнь, полюбить ее, очеловѣчить. Какой-нибудь громоздкій комодъ, о который мы въ дѣтствѣ стукались лбомъ, былъ намъ милъ, трогалъ насъ своимъ уродствомъ, мы съ нимъ жили, мы сживались съ нимъ. Но въ современномъ домѣ изъ металла и стекла нужно не жить, а существовать и заниматься общепольною работой. . . .
Прошлый вѣкъ былъ безвкусенъ, и его художественный

быть — не искусство, а поддѣлка подъ искусство; однако, и неудавшіяся попытки украшенія придавали его издѣліямъ душевное тепло. Новыя вещи погружены въ стерилизирующій растворъ, гдѣ погибають зародыши болѣзни, но вмѣстѣ съ ними — и жизнь самыхъ вещей. Различіе тутъ переходитъ за предѣлы всякой эстетики, — какъ и морали, — оно проникаетъ вглубь, къ источнику всяческой любви. Наше время запечатало источникъ и утверждаетъ, что безъ любви возможно удобство и дажѣ эстетическое созерцаніе; пусть такъ, но только изъ любви рождается искусство.

3.

Гибель Рима проистекла не отъ силы варваровъ, а отъ ослабленія духовныхъ основъ Имперіи и античной культуры. Гладіаторъ не замѣнилъ бы трагическаго актера, если бы не былъ утраченъ смыслъ трагедіи. Современный человѣкъ проклинаетъ царство машинъ, но развѣ не онъ ихъ создалъ и не онъ принесъ имъ въ жертву лучшее свое достояніе? Только въ опустошенной душѣ и могъ утвердиться міръ, бездушный, переполненный бездушными вещами. Только согласіе, только пособничество человѣка можетъ сдѣлать пагубными для него созданія его рукъ. Если современному искусству угрожаютъ враждебныя ему силы, то лишь потому, что въ немъ самомъ образовалась пустота и раскололась его живая цѣлостность.

Искусство можно разсматривать, какъ чистую форму; бѣда въ томъ, что, какъ чистую форму, его нельзя создать. Безъ жажды повѣдать и сказаться, выразить или изобразить не бываетъ художественнаго творчества. Если подъ изображеніемъ разумѣть одну лишь передачу внѣшняго міра, а передачу внутренняго называть выраженіемъ, станетъ ясно, что, кромѣ искусствъ изобразительныхъ — живописи и скульптуры, драмы и эпоса — есть искусства, чуждыя изображенія, какъ архитектура или такія, гдѣ (какъ въ музыкѣ и лирической поэзіи) оно обречено на служебную и приниженную роль. Къ тому же и живопись, и скульптура бывають неизобразительными, чисто-орнаментальными, тогда какъ выраженіе присутствуетъ во всякомъ искусствѣ, хотя бы и въ изобразительномъ, больше того: въ самомъ изображеніи. Тѣмъ не менѣе, живопись и скульптура, уже въ силу присущихъ имъ техническихъ средствъ, всегда тяготѣють къ передачѣ видимаго міра, къ изображенію

человѣческаго образа, человѣческой жизни, природы и поэтому для нихъ, какъ для эпической и драматической литературы, человѣкъ и все, что относится къ человѣку, составляетъ не только духовное содержаніе, (то, что нѣмцы называютъ *Gehalt*), какъ для всѣхъ вообще искусствъ, но еще и «фабулу», «сюжетъ», т. е. содержаніе (*Inhalt*) въ обычномъ смыслѣ слова. Случается — особенно часто случалось въ прошломъ вѣкѣ — живописи и скульптурѣ злоупотреблять этимъ своимъ родствомъ съ литературой и пользоваться ея средствами тамъ, гдѣ онѣ могли бы обойтись своими; но отрицаніе этого рода «литературщины» еще не означаетъ, что выкачиванью человѣческаго содержанія въ искусствѣ можно предаваться безнаказаннѣй, чѣмъ въ литературѣ или хотя бы что позволено не дѣлать никакого различія между изображеніемъ кочна капусты и человѣческаго лица. Различія здѣсь можно требовать съ не меньшимъ основаніемъ, чѣмъ измѣненія замысла статуи въ зависимости отъ того, исполняется ли она въ бронзѣ, деревѣ или мраморѣ; предметъ, по крайней мѣрѣ, столь же важенъ, какъ матеріаль, отрицаніе портретныхъ, да и вообще предметныхъ задачъ, превращеніе человѣческаго образа въ мертвый объектъ живописныхъ или скульптурныхъ упражненій — такой же ущербъ для самыхъ этихъ искусствъ, какъ замѣна живого героя кукольнымъ подставнымъ лицомъ для драмы или для романа. Въ обоихъ случаяхъ схематизація «фабулы», «сюжета» и предмета приводитъ къ вывѣтриванію духовнаго содержанія.

Если изъ живописи и скульптуры окончательно изъять образъ человѣка, а за нимъ и всякое вообще изображеніе, останется узоръ, арабеска, игра линейныхъ и пространственныхъ формъ; характерно, что еще и въ нее былия эпохи умѣли влагать богатое духовное содержаніе. Бодлэръ не даромъ сказалъ: «*le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins*»; но узоръ одухотворенъ, поскольку онъ выразителенъ, а, значитъ, человѣченъ. Стремленіе отряхнуть и эту человѣчность приводитъ къ такъ называемому «конструктивизму», т. е. къ исканію такого сочетанія формъ, которое въ отличіе отъ всѣхъ, самыхъ, казалось бы, математическихъ и отвлеченныхъ построений, извѣстныхъ до сихъ поръ изъ исторіи искусства, ничего человѣческаго не выражало бы и по самому своему замыслу не только предмета, но и духовнаго содержа-

нія было бы лишено. Если скажутъ, что узору неза-
чѣмъ быть выразительнымъ и достаточно быть красивымъ,
нужно возразить, что въ искусствѣ и сама красота
есть выраженіе человѣческой внутренней гармоніи.
Сѣверный орнаментъ (древне-германскій и древне-сла-
вянскій) выражаетъ безпокойство и движеніе, южный
(напримѣръ древне-греческій) — гармонію и покой;
но и тотъ и другой и всякій оправданы въ своемъ ху-
дожественномъ бытіи духовнымъ содержаніемъ, выра-
женнымъ въ нихъ, а не пріятностью для глаза или
практической цѣлесообразностью, которыя сами по се-
бѣ не имѣютъ отношенія къ искусству. Главный при-
знакъ искусства — цѣлостность художественнаго про-
изведенія (орнаментъ чаще всего бываетъ частью, а не
цѣлымъ и получаетъ оправданіе отъ цѣлаго), а цѣлост-
ности этой безъ единства духовнаго содержанія, и ужъ
конечно, безъ его наличія, достигнуть вообще нельзя.
Вотъ почему всякій ущербъ этого содержанія, въ той
ли двухстепенной формѣ (сначала «Inhalt», потомъ «Ge-
halt»), которая свойственна изобразительнымъ искус-
ствамъ, или въ той непосредственной, какая присуща
архитектурѣ и музыкѣ, приводитъ кратчайшимъ пу-
темъ къ распаду, къ разложенію искусства.

Ходъ исторіи одинаковъ повсюду, но едва ли не
въ судьбѣ живописи онъ сказался всего яснѣй. Им-
прессіонизмъ былъ послѣднимъ заостреніемъ ея изо-
бразительной стихіи; но изображалъ онъ уже не міръ,
не природу, а лишь наше представленіе о нихъ; и не
представленіе вообще, а одинъ только зрительный об-
разъ; и даже не просто зрительный образъ, а такой,
что уловленъ въ одно единственное неповторимое
мгновеніе. Этому вовсе не такъ ужъ противоположно
направленіе современной живописи, идущее отъ Ванъ
Гога и Мунха и окрещенное именемъ экспрессіонизма,
хотя правильнѣе было бы его назвать импрессіониз-
момъ внутренняго міра, ибо оно точно такъ же огра-
ничивается передачей эмоціональныхъ раздраженій
нервной системы, какъ импрессіонизмъ ограничивался
раздраженіями сѣтчатой оболочки, отвлекая, выцѣжи-
вая ихъ изъ живой полноты духовнаго и тѣлеснаго
человѣческаго опыта. Переходъ отъ этихъ двухъ вну-
тренно родственныхъ художественныхъ системъ къ ку-
бизму и другимъ видамъ формалистической, «безпред-
метной» живописи вполне послѣдователенъ и заранѣе
предначертанъ. Импрессіонистъ и экспрессіонистъ оба

подвергали анализу внѣшній или внутренній міръ и отвлекали отъ него отдѣльныя качества для своей картины; кубистъ продолжаетъ ихъ дѣло, но онъ анализируетъ уже не міръ, а картину, т. е. само живописное искусство, разлагаетъ его на отдѣльные приемы и пользуется ими не для созданія чего нибудь, а лишь для ихъ разъясненія кистью на полотнѣ и для доказательства своего о нихъ знанія. Кубисту не интересно писать картины; ему интересно лишь показать, какъ онѣ пишутся. Такое отношеніе къ искусству возможно лишь въ концѣ художественной эпохи, такъ какъ оно предполагаетъ существующими тѣ навыки, тѣ формы, которыя художникъ уже не обновляетъ, а лишь перетасовываетъ вновь и вновь, чтобы строить изъ нихъ живописные свои ребусы. Связь такой живописи съ міромъ — внѣшнимъ или внутреннимъ — съ каждымъ годомъ становится слабѣй. Въ жизни образуются пустоты, незаполненные и уже незаполнимыя искусствомъ. Ихъ заполняетъ фотографія.

Искусство ни въ какія времена не отвѣчало одной лишь эстетической потребности. Иконы писались для молящихся, отъ портретовъ ожидали сходства, изображенія персиковъ или битыхъ зайцевъ вѣшали надъ обѣденнымъ столомъ. Отдѣльнымъ художникамъ это изрѣдко приносило вредъ, но искусство въ цѣломъ только въ этихъ условіяхъ и процвѣтало. Въ частности, убѣжденіе, свойственное живописцамъ старыхъ временъ, что они производятъ лишь «копіи природы» было столь же практически полезно, сколь теоретически неосновательно. Голландскіе мастера считали себя не «артистами», а, такъ сказать, фотографами; это лишь два вѣка спустя фотографы стали претендовать на званіе «артистовъ». Въ старину гравюра была чаще всего «документомъ», воспроизводя дѣйствительность или произведеніе искусства, т. е. служила той же цѣли, какой нынѣ служитъ фотографія. Различіе между фотографіей и гравюрой такого рода не столько въ исходной или конечной точкѣ, сколько въ томъ пути, по которому онѣ слѣдуютъ: одна проходитъ цѣликомъ сквозь челоуѣческую душу, другая — сквозь руководимый челоуѣкомъ механизмъ. Еще недавно отличительнымъ признакомъ фотографіи считалась точность даваемыхъ ею «снимковъ», «копій» видимого міра. Одни художники обвиняли другихъ въ излишней близости къ природѣ, и предлагали такого рода стремленія предоставить фо-

тографамъ. Но все это основано на недоразумѣніи. Фотографія не просто механически воспроизводитъ, но и механически искажаетъ міръ. Плохой живописецъ уподобляется фотографу не любовью къ міру и желаніемъ передать его возможно полнѣй, — безъ этой любви, безъ этого желанія вообще не существовало бы изобразительныхъ искусствъ, — а лишь примѣненіемъ въ своей работѣ заранѣе готовыхъ, мертвенныхъ, механическихъ приѣмовъ, причемъ совершенно безразлично, направлены ли эти приѣмы на воспроизведеніе видимаго міра или на какое угодно его измѣненіе.

Нападать на фотографію, какъ это дѣлаютъ и сейчасъ многіе артистически настроенные люди, за то что она всего лишь «подражаетъ дѣйствительности» и не помнитъ объ искусствѣ или о «красотѣ», значитъ не понимать существа той опасности, какую она представляетъ для искусства. Свѣточувствительная пластинка даетъ двухмѣрное и безкрасочное, т. е. вполнѣ условное изображеніе видимаго міра; объективъ непомѣрно увеличиваетъ размѣры предметовъ, выдвинутыхъ на передній планъ; существуютъ и другія чисто-механическія искаженія видимости, проистекающія изъ устройства фотографическаго аппарата. Таковы факты; но, конечно, можно противопоставить имъ тенденцію, заложенную въ фотографіи и особенно въ новѣйшихъ отвѣтвленіяхъ ея, можно указать на идіотическое стремленіе современнаго кинематографа давать уже не копію, а прямо таки дублетъ, не только видимаго, но и вообще чувственно воспринимаемаго міра. Нужно помнить, однако, что искусству опасно не то, что его въ корнѣ отрицаетъ, а то, что предлагаетъ ему въ замѣнъ болѣе или менѣе успѣшный суррогатъ. Сахарина за сахаръ никто бы не принималъ, если бы онъ не былъ сладокъ. Когда фотографія и кинематографъ теряютъ всякую связь съ искусствомъ, они перестанутъ быть для него опасными. Бѣда не въ томъ, что современный фотографъ мнитъ себя художникомъ, не будучи имъ: бѣда въ томъ, что онъ и въ самомъ дѣлѣ располагаетъ извѣстными навыками и средствами искусства. Къ тѣмъ условностямъ (а безъ условностей искусства нѣтъ), которыя ему предоставляетъ аппаратъ, прибавляются тѣ, которыхъ онъ достигаетъ самъ, снимая противъ свѣта, ночью, сверху, снизу свободно выбирая снимаемый предметъ и произвольно обрабатывая снимокъ. Во всѣхъ этихъ дѣйствіяхъ сказывается его выдумка,

его вкусъ, его чувство «красоты». Всѣ эти дѣйствія ведутъ къ изготовленію поддѣльнаго искусства.

Уже полъ-вѣка тому назадъ художники стали замѣчать эстетическія возможности фотографіи. Дега первый воспользовался для своихъ картинъ передачей движенія, свойственной моментальному снимку, неожиданнымъ вырѣзомъ, столь легко достигаемымъ на пластинкѣ или пленкѣ, и даже нѣкоторыми, невольными для фотографа, колористическими эффектами. Съ тѣхъ поръ произошло весьма опасное сближеніе фотографіи съ искусствомъ. Если импрессионистъ изображалъ, вмѣсто цѣлостнаго міра, лишь образъ его, запечатлѣнный на сѣтчатой оболочкѣ глаза, то отъ сѣтчатки къ объективу не такой ужъ трудный оставался переходъ. Если Пикассо, и кубисты вслѣдъ за нимъ, отказались отъ всякаго «почерка», отъ всѣхъ личныхъ элементовъ живописнаго письма, превратили картину въ сочетаніе ясно очерченныхъ плоскостей, равномерно по-малярному окрашенныхъ, то этимъ они расчистили путь картинѣ, отъ начала до конца изготовленной механическимъ путемъ, къ которой какъ разъ и стремится современная фотографія. Дѣло тутъ, повторяю, не въ «списываніи» предмета или въ отказѣ отъ этого списыванія; оно исключительно въ механическихъ приѣмахъ, которые при отсутствіи предмета становится еще легче примѣнять. Можно приготовить для фотографированія столь произвольное сочетаніе неживыхъ вещей, что фотографія покажется совершенно безпредметной. Современные фотографы научились достигать самыхъ неожиданныхъ эффектовъ путемъ такъ называемаго монтажа или другими путями, дальнѣйшее развитіе получившими въ кинематографѣ. Область фантастическаго, ирреальнаго для нихъ столь же, а быть можетъ и болѣе открыта, чѣмъ для живописцевъ. Но въ томъ то и заключается страшная угроза, что въ фотографіи уже нѣтъ живой природы и одухотвореннаго челоука, а есть лишь механической сколокъ міра и такіе же механическіе оборотни, ларвы, призраки несуществующихъ вещей. Фотографія вытѣсняетъ искусство тамъ, гдѣ нуженъ документъ, котораго искусство больше не даетъ (напримѣръ, въ портретѣ); она побѣждаетъ его тамъ, гдѣ искусство отказывается отъ себя, отъ своего духа, отъ своей челоуческой — земной и небесной — сущности. Она побѣждаетъ, и на мѣстѣ преображеннаго искусствомъ

цѣлостнаго міра водворяется то придуманный, то подсмотрѣнный полу-человѣкомъ, полу-автоматомъ образъ совершеннаго небытія.

4.

Побѣда фотографіи не можетъ расцѣпываться съ точки зрѣнія искусства всего лишь, какъ успѣхъ врага на одномъ, твердо ограниченномъ участкѣ битвы. Она для живописи значитъ то же, что побѣда кинематографа для театра, торжество хорошо подобранныхъ «человѣческихъ документовъ» для романа, триумфъ литературнаго монтажа для біографіи и критики. Дѣло не въ участіи тѣхъ или иныхъ посредствующихъ механизмовъ, а въ допускающей это участіе механизации самого мышленія. Механизация эта есть послѣдняя ступень давно начавшагося разсудочнаго разложенія, захватившаго постепенно все наше знаніе о мірѣ, всѣ доступные намъ способы воспріятія вещей. Стилистическій распадъ, обнаружившійся въ концѣ XVIII вѣка, можно разсматривать, какъ результатъ внѣдренія разсудка въ самую сердцевину художественнаго творчества: разложенію подверглась какъ бы самая связь между замысломъ и воплощеніемъ, между личнымъ выборомъ, личною свободой и надличной предопредѣленностью художественныхъ формъ. Стилизація тѣмъ и отличается отъ стиля, что примѣняетъ разсудочно выдѣленные изъ стилистическаго единства формы для возстановленія этого единства такимъ же разсудочнымъ путемъ. Точно такъ же, исчезновеніе изъ искусства человѣческой жизни, души, человѣческаго тепла означаетъ замѣну логоса логикой, торжество разсчетовъ и выкладокъ голаго разсудка. Тутъ все связано: но симптомы всеобъемлющей болѣзни сказались не одновременно въ разныхъ областяхъ. То, что въ началѣ прошлаго вѣка отчетливо проявилось въ архитектурѣ и прикладныхъ искусствахъ, то, что отдѣльные поэты тогда же или еще раньше провидѣли въ поэзіи, то въ живописи и въ скульптурѣ (которая не требуетъ отдѣльнаго разсмотрѣнія, такъ какъ въ XIX вѣкѣ шла за живописью, а въ наше время слѣдуетъ за архитектурой), особенно же въ музыкѣ не вездѣ въ Европѣ стало ясно еще и къ началу новаго столѣтія. Теперь этихъ колебаній, этихъ неровностей больше нѣтъ. Повсюду ощущается ущербъ человѣчности, утрата стиля; повсюду, не въ одной лишь «чистой» поэзіи, происходитъ своеобразное

истонченіе художественной ткани; все тоньше, тоньше — гляди прорвется. Кое гдѣ уже какъ будто и прорвалось.

Въ живописи девятнадцатаго вѣка есть одна знаменательная особенность. Съ кѣмъ бы мы ни сравнивали ея великихъ мастеровъ изъ ихъ учителей или изъ художниковъ родственныхъ имъ въ прошломъ, мы увидимъ, что сходство будетъ каждый разъ въ другомъ, а различіе можетъ быть выражено одинаково. Делакруа подражаетъ Рубенсу, но отходитъ отъ него въ томъ же направленіи, въ какомъ Энгръ, подражающій Рафаэлю, отходитъ отъ Рафаэля. Импрессионисты XIX вѣка тѣмъ же самымъ непохожи на своихъ предшественниковъ, импрессионистовъ XVII вѣка, чѣмъ непохожъ декораторъ Гогэнъ на декораторовъ Возрожденія или «Милосердный Самаритянинъ» Рембрандта на «Милосерднаго Самаритянина» Ванъ-Гога. Можно сказать, что все въ XIX вѣкѣ написано острѣе, тоньше, *умнѣе*, какъ бы кончиками пальцевъ — не всей рукою — и воспринимается тоже какой то особо чувствительной поверхностью нервной системы, какими то особо дифференцированными щупальцами души. Старая живопись обращалась ко всему нашему существу, всѣмъ въ насъ овладѣвала одновременно; новая — обращается къ разобщеннымъ переживаніямъ эстетическихъ качествъ, не связанныхъ съ предметомъ картины, оторванныхъ отъ цѣлостнаго созерцанія. Барбизонцы и тѣмъ болѣе импрессионисты стремятся передать видимость; Лорренъ или Рейсдаль передавали во всей его тайной сложности человѣческое воспріятіе природы. Уже Делакруа и Энгръ одинаково предлагаютъ намъ, взамѣнъ органической полноты Рубенса и Рафаэля, какъ бы воссоединеніе химическимъ путемъ разединенныхъ составныхъ частей ихъ творчества. Мане начинаетъ съ подражанія самому интеллектуальному изъ старыхъ мастеровъ, Веласкесу, и сразу же безконечно опережаетъ его въ интеллектуализмѣ. Рисунки Дега или Ванъ-Гога, если угодно, еще духовнѣй, но вмѣстѣ съ тѣмъ поверхностнѣй и случайнѣй, чѣмъ рисунки Рембрандта, потому что у одного духовность въ остротѣ зрѣнія, у другого въ пароксизмѣ чувства; у Рембрандта она во всемъ. Для современныхъ живописцевъ она лишь убыль плоти; для него — всесильность воплощенія. Какъ всѣ великіе живописцы старой Европы, онъ, величайшій изъ нихъ, присутствуетъ всѣмъ своимъ существомъ во всемъ самомъ разнородномъ, что онъ создалъ. Нѣтъ за-

мысла для него безъ цѣлостнаго осуществленья; нѣтъ сознанія безъ бытія. И только девятнадцатый вѣкъ научился подмѣнять бытіе сознаніемъ.

Развитіе здѣсь начинается съ Гойи, а быть можетъ и раньше; оно отнюдь не закончилось и сейчасъ. Его позволительно, можетъ быть, сравнить съ развитіемъ современныхъ европейскихъ языковъ (англійскаго больше, чѣмъ другихъ) въ сторону крайняго упрощенія грамматическихъ формъ и близкаго къ «телеграфному» строенія фразы, при которомъ выразительная или гармоническая система стараго синтаксиса замѣняется запасомъ короткихъ формулъ, четко пригнанныхъ къ соотвѣтственной имъ практической потребности. Отличіе современной живописи отъ живописи XIX вѣка въ этомъ направленіи почти такъ же велико, какъ отличіе импрессионистическаго письма отъ письма Веласкеса или Хальса. Деренъ или Сегонзакъ несравненно менѣе конкретны, чѣмъ Курбе; Матиссъ разсчетливѣе, суше и острѣй любыхъ предшественниковъ своихъ въ минувшемъ вѣкѣ; мясистое мастерство Вламенко безплотнѣе, т. е. отвлеченнѣй воздушнаго генія Коро. У Пикассо и въ его школѣ картина придумывается, какъ математическая задача, подвергающаяся затѣмъ наглядному рѣшенію. Въ недавнемъ прошломъ, Сезаннъ яснѣе, чѣмъ кто либо другой, понималъ опасность механизации, заключенную уже въ импрессионизмъ, и хотѣлъ отъ своего искусства той самой живой полноты, которой не хватало его вѣку и еще менѣе хватаетъ нашему. Но Сезаннъ не былъ понятъ: отъ его зданія позаимствовали одни лѣса, архитектора въ немъ приняли за инженера и, соединивъ произвольно отторгнутые у него техническіе приемы съ такими же приёмами односторонне высмотрѣнными у Сера, основали кубизмъ и всѣ остальные формалистическія системы послѣднихъ десятилѣтій, захотѣли искусство превратить въ эссенцію искусства и тѣмъ самымъ разрушили въ конецъ исконную его цѣлостность. Ввѣшне противоположны этому теченію; но внутренно соотносительны ему и одновременно съ нимъ возникшій экспрессионизмъ, и то исканіе документа, которому отвѣчаетъ побѣда фотографіи, но которое въ Германіи (и отчасти въ Италіи) породило все же школу такъ называемой «*neue Sachlichkeit*», новаго объективизма. Когда распадается искусство, то не такъ уже важно, изберемъ ли мы для эстетическихъ упражненій опустошенную его форму или сырое «содер-

жаніе»; а въ послѣднемъ случаѣ безразлично, поспѣшимъ ли мы выставлѣть, вмѣсто картины, наше собственное вывернутое нутро или будемъ выдавать за искусство разрѣзанную на куски дѣйствительность. Эстетическіе рефлексы такъ-же, какъ любопытство къ людямъ и вещамъ, еще и тогда продолжаютъ жить, когда искусство жить не можетъ.

Судьбы искусствъ — одна судьба. Вспоминаю скромную картину Курбе, годами не находившую покупателя у блестящаго парижскаго торговца. Вспоминаю маленькія пьесы для рояля Шуберта или Брамса, которыя многіе изъ насъ разыгрывали дѣтьми. На картинѣ изображенъ морской берегъ, песокъ, поросшій травой откосъ и двѣ приземистыя дѣтскія фигурки на первомъ планѣ, какъ бы рожденныя для того, чтобы глядѣть на это море, обитать на этомъ берегу. Никакой литературы во всемъ этомъ; только повсюду разлитое человеческое трепетное тепло. Никакой литературы у Шуберта и Брамса, но любая каденція согрѣта изнутри живымъ дыханіемъ: молчи и слушай. Такъ и чувствуешь здѣсь и тамъ: не видимость сдѣлана искусствомъ и не чередованіе интерваловъ; въ искусство преобразилась жизнь. Какими холодными кажутся рядомъ съ этимъ измышленія современной живописи и музыки, особенно музыки! Разсудочное разложеніе сказалось въ ней позже, но быть можетъ, и рѣзче, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. Недаромъ мелодія, образъ и символъ музыкальнаго бытія, есть въ то же время образъ и символъ непрерывности, недѣлимости, неразложимости. Гете, чей музыкальный вкусъ былъ нѣсколько узокъ, оставилъ горсть изрѣченій о музыкѣ, болѣе глубокихъ и точныхъ, чѣмъ все, что было сказано послѣ него. Къ нимъ относятся гнѣвные, записанныя Эккерманомъ слова: «Композиція, что за подлое слово! Мы обязаны имъ французамъ и намъ слѣдовало бы избавиться отъ него возможно скорѣй. Какъ можно говорить, что Моцартъ *скомпанировалъ* своего «Донъ-Жуана»? *Композиція*, — какъ будто это какое-нибудь пирожное или печенье, сстряпанное изъ смѣси яицъ, муки и сахара». Слово удержалось вопреки Гете, но онъ былъ, разумѣется, правъ, возражая противъ примѣненія къ музыкѣ слова, по этимологическому своему смыслу гораздо лучше подходящаго для обозначенія компота и искажающаго самую суть того, что долженъ дѣлать композиторъ, отнюдь не складывающій свою музыку изъ отдѣльныхъ

звукѡвъ или нотныхъ знаковъ, а создающій ее, какъ нерасторжимое, во времени протекающее единство, воспроизводящее собственную его духовную цѣлостность. Сверхразумное единство мелодіи, чудо мелоса есть образъ совершенства не только музыки, но и всѣхъ искусствъ, и въ этомъ смыслѣ вѣрны слова Шопенгауэра о томъ, что къ состоянію музыки стремятся всѣ искусства. Умаленіе чуда, аналитическое разъясненіе его, само по себѣ есть уже гибель творчества.

Вплоть до недавнихъ лѣтъ музыкальное творчество подчинялось стилю, созданному работой нѣсколькихъ вѣковъ и столь же непохожему на стиль древне-греческой или китайской музыки, какъ готическій соборъ непохожъ на пѣstumскіе храмы. Грамматика этого стиля преподается до сихъ поръ въ консерваторіяхъ Европы и Америки, но чѣмъ дальше, тѣмъ больше, — въ качествѣ грамматики мертваго языка, который считаютъ полезнымъ изучать, но которымъ уже не пользуются въ жизненномъ обиходѣ. Если же и пользуются, то какъ любой другой стилистической системой, изучаемой исторіей музыки, причемъ останавливаются по преимуществу на какой-нибудь давно прошедшей его ступени, конструируемой, разумѣется, условно, такъ какъ живой стиль, подобно живому организму, не знаетъ остановокъ въ своемъ развитіи. Современники наши возвращаются къ Моцарту или Баху совершенно такъ же, какъ писатели поздней Имперіи возвращались къ Вергилію и Цицерону: изъ пристрастія къ *чужому* языку. Стилизація въ музыкѣ, разумѣется, такъ же возможна, и въ наше время почти такъ же распространена, какъ въ другихъ искусствахъ. Какъ и тамъ свидѣтельствуетъ это не о замѣнѣ одного стиля другимъ, а объ уничтоженіи стиля вообще, что и позволяетъ музыканту свою личную манеру составлять изъ обрывковъ любыхъ, хотя бы самыхъ экзотическихъ, музыкальныхъ стилей. И точно такъ же какъ въ поэзіи, въ живописи, въ архитектурѣ утрата стиля оборачивается въ то же время ущербомъ челоуѣчности, распадомъ художественной ткани, наплывомъ неодухотворенныхъ формъ. Разлагается, истлѣвается не оболочка, а сердцевина музыки.

Гете и здѣсь заглянулъ в самую глубь. «Въ музыкѣ, — пишетъ онъ, — явлено всего полнѣй достоинство искусства, ибо въ ней нѣтъ матеріала, который приходилось бы вычитать. Она вся цѣликомъ — фор-

ма и содержаніе, она возвышаетъ и облагораживаетъ все, что выражаетъ». Такова музыка въ своей силѣ и славѣ, но уже девятнадцатый вѣкъ сталъ протаскивать въ нее всевозможный литературнаго происхожденія матеріаль, что въ свою очередь вызвало реакцію, намѣченную уже теоріей Ганслика и приведшую къ отрицанію и самого содержанія, а не только матеріала, къ формализму, нисколько не лучшему по сути дѣла, чѣмъ вся «звукопись», всѣ «программы», всѣ увертюры «Робеспьеръ». Неумѣніе отличить духовное содержаніе (Gehalt), непередаваемое словами, — отъ матеріальнаго содержимаго (Inhalt или Stoff) характерно для музыкальныхъ споровъ еще самага недавняго времени. Роль изобразительныхъ, иллюстративныхъ приѣмовъ въ музыкальномъ искусствѣ, разумѣется, очень скромна; Гете это понялъ, онъ понялъ, что музыкѣ не нужно никакого внѣшняго предмета, но онъ изъ этого отнюдь не заключилъ, что она не должна ничего выражать ни къ чему не относиться въ духовномъ мірѣ: то, что она выражаетъ, и есть ея содержаніе. Содержаніе это въ XIX вѣкѣ становилось все болѣе непосредственно-человѣческимъ, душевно-тѣлеснымъ, земнымъ, отрѣшеннымъ отъ истинной духовности; но отказаться совсѣмъ отъ содержанія, значитъ, собственно отказаться и отъ формы: формъ безъ содержанія не бываетъ, бываютъ лишь формулы, либо совсѣмъ пустыя, либо начиненныя разсудочнымъ, дискурсивнымъ содержаніемъ, какъ тѣ, что примѣняются въ правовѣдѣніи или математикѣ. Формалисты, сторонники химически чистой музыки, не замѣняютъ одного содержанія другимъ, а подмѣняютъ форму разсудочной формулой и вслѣдствіе этого разрушаютъ разсудку недоступную музыкальную непрерывность: не композиторствуютъ, а и въ самомъ дѣлѣ варятъ компотъ, не творятъ, а лишь сцѣпляютъ въ механической узоръ умерщвленныя частицы чужого творчества.

Дробленіе временнаго потока музыки съ полной очевидностью проявляется впервые у Дебюсси и его учениковъ. вмѣсто расплавленной текучей массы, члененія которой не преграждаютъ русла, гдѣ она течетъ, у нихъ — твердо очерченные звучащіе островки, въ совокупности составляющіе музыкальное произведеніе. Импрессионистическая мозаика Дебюсси выравнивается у Равеля въ сторону классической традиціи (между ними такое же взаимоотношеніе, какъ въ поэзіи между

Малларме и Валери), но и для Равеля музыкальное произведение есть лишь сумма звучаній, цѣлостность которой только и заключается въ общей окраскѣ, въ «настроеніи» и «впечатлѣніи». Вся эта школа была реакціей противъ музыки ложно-эмоціональной, риторически-напыщенной и въ свою очередь вызвала реакцію, направленную противъ ея собственнаго культа ощущеній (вмѣсто чувствъ), противъ щекотанія слуха тонкостями оркестровки и гармоніи или, какъ у ранняго Стравинскаго, пряностями ритма. Однако и это движеніе не положило конца музыкальному чревоугодію, обращенному, во слѣдъ негритянскихъ образцовъ, даже не къ слуху, а къ несравненно болѣе низменнымъ воспріятіямъ недавно открытаго нѣмецкимъ фізіологомъ Катцемъ «вибраціоннаго чувства», доступнаго и глухимъ. Насильственное упрощеніе музыкальной ткани продиктовано либо выдуманымъ классицизмомъ и ученой стилизаціей, либо (какъ у Вейлля) еще болѣе бездуховнымъ обращеніемъ къ исподнимъ, массовымъ инстинктамъ слушателя, чѣмъ была старая угодливость по отношенію къ его индивидуальнымъ гастрономическимъ причудамъ. Паденіе музыкальнаго воспитанія, а слѣдственно и вкуса, связанное съ механическими способами распространенія и даже производства музыки, приведшими къ невѣроятному размноженію звучащей ерунды, все болѣе превращаютъ музыкальное искусство въ обслуживающую рестораны, танцульки, кинематографы и мѣщанскія квартиры увеселительную промышленность, изготовляющую уже не музыку, а мюзикъ, — каковымъ словомъ съ недавняго времени въ американскомъ обиходномъ языкѣ обозначаютъ всякое вообще занятное времяпрепровожденіе. Истинной музыкѣ, безсильной заткнуть рупоръ всесвѣтнаго громкоговорителя, остается уйти въ катакомбы, искупить суетливые грѣхи и въ самоотверженномъ служеніи вѣчному своему естеству обрѣсти голоса цѣломудрія, вѣры и молитвы.

5.

Не было, кажется, идеи болѣе распространенной въ минувшемъ вѣкѣ, чѣмъ идея господства человѣка надъ природой посредствомъ «завоеваній техники». Кое кто остался ей вѣренъ и по сей день, несмотря на ея приведеніе къ нелѣпости въ совѣтской Россіи, гдѣ обнаружилось, что побѣда надъ природой есть также и побѣда надъ человѣческой природой, ея вы-

вихъ, увѣче, и, въ предѣлѣ, ея духовная или физическая смерть. Если человекъ — властитель и глава природы, то это не значитъ, что ему пристало быть ея палачемъ ; если онъ — хозяинъ самого себя, то это не значитъ, что ему позволено вести хищническое хозяйство. Деятнадцатый вѣкъ очень любилъ слова: организовывать, организація, но въ дѣйствіяхъ, обозначаемыхъ этими словами, отнюдь не принималъ во вниманіе истинныхъ свойствъ и потребностей живого организма (сущность этихъ дѣйствій изображается гораздо точнѣй излюбленнымъ въ современной Италіи глаголомъ *sistemare*). Организаторы государства, хозяйства, жизни вообще и неотрывнаго отъ нея человѣческаго творчества, всего чаще насилывали эту жизнь, навязывали ей мертвящую систему, не справившись съ ея законами, приводили ее въ порядокъ, — и въ порядокъ какъ разъ неорганической. Природу можно уподобить саду, надъ которымъ человекъ властвуетъ на правахъ садовника, но вмѣсто того, чтобы подстригать деревья и поливать цвѣты, онъ деревья вырубилъ, цвѣты выпололъ, землю утрамбовалъ, залилъ ее бетономъ, и на образовавшейся такимъ образомъ твердокаменной площадкѣ предается неестественной тренировкѣ тѣла и души, дабы возможно скорѣй превратиться въ законченнаго робота. Въ томъ саду цвѣло искусство ; на бетонѣ оно не расцвѣтетъ. Одинъ изъ парадоксовъ искусства (области насквозь парадоксальной) заключается въ томъ, что хотя оно и человѣческое дѣло на землѣ, но не такое, надъ которымъ человекъ былъ бы до конца и нераздѣльно властенъ. Свои творенія художникъ выращиваетъ въ себѣ, но онъ не можетъ ихъ изготовить безъ всякаго ростка изъ матеріаловъ, покупаемыхъ на рынкѣ. Чтобы создать что-нибудь, надо себя отдать. Искусство въ человекѣ, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить въ искусство. Въ художественномъ произведеніи всегда открывается нѣчто такое, что въ душѣ автора дремало, оставалось сокрытымъ и невѣдомымъ. Въ великихъ произведеніяхъ есть неслѣтныя богатства, о которыхъ и не подозревали ихъ творцы. Однако богатства эти имѣются тамъ только потому, что художникъ ничего не припряталъ для себя, все отдалъ, всѣмъ своимъ существомъ послужилъ своему созданію. Творческой человекѣ тѣмъ и отличается отъ обыкновеннаго трудового человека, что даетъ не въ мѣру, а свыше силъ ; но если онъ не всѣ свои силы от-

дасть, то не будетъ и никакого «свыше». Человѣкъ долженъ вложить въ искусство свою душу и вмѣстѣ съ ней самому ему невѣдомую душу своей души, иначе не будетъ искусства, не осуществится творчество. Вопреки мнѣнію практическихъ людей, только то искусство и нужно человѣку, которому онъ служитъ, а не то, которое прислуживаетъ ему. Плохо, когда ему остается лишь ублажать себя поработочнымъ, униженнымъ искусствомъ. Плохо, когда въ своей творческой работѣ онъ работаетъ только на себя.

Съ тѣхъ поръ, какъ исчезло предопредѣляющее единство стиля и была забыта соборность художественнаго служенія, освѣщавшая послѣдній закоулокъ человѣческаго быта, искусство принялось угождать эстетическимъ и всякимъ другимъ (въ томъ числѣ религиознымъ и моральнымъ) потребностямъ или прихотямъ человѣка, пока не докатилось до голой цѣлесообразности, до механическаго удовлетворенія не живыхъ и насущныхъ, а разсудкомъ установленныхъ абстрактныхъ его нуждъ. Зданіе, переставъ рядиться въ павлинья перья вымершихъ искусствъ, превратилось въ машину для жилья, — или въ машину иного назначенія. Музыка продержалась въ силѣ и славѣ на цѣлый вѣкъ дольше, чѣмъ архитектура, но и ее вынуждаютъ на нашихъ глазахъ содѣйствовать пищеваренію человѣческой особи или «трудовому энтузіазму» голоднаго человѣческаго стада. Въ изобразительномъ искусствѣ и литературѣ все болѣе торжествуютъ двѣ стихіи, одинаково имъ враждебныя: либо экспериментъ, либо документъ. Художникъ то распоряжается своими приемами, какъ шахматными ходами и подмѣняетъ искусство знаніемъ о его возможностяхъ, то потрафляетъ болѣе или менѣе праздному нашему любопытству, обращенному уже не къ искусству, какъ въ первомъ случаѣ, а къ исторіи, къ природѣ, къ собственному его разоблаченному нутру, иначе говоря предлагаетъ намъ легко усваиваемый матеріалъ изъ области половой психопатологіи, политической экономіи или какой-нибудь иной науки. Можно подуматъ на первый взглядъ, что вся эта служба человѣку (которую иные пустословы называютъ служеніемъ человѣчеству) приводитъ къ особой человѣчности искусства, ставитъ въ немъ человѣка на первое мѣсто, какъ въ Греціи, гдѣ онъ былъ «мѣрой всѣхъ вещей». На самомъ дѣлѣ происходитъ какъ разъ обратное. Искусство, которымъ вполне владѣетъ чело-

вѣкъ, которое не имѣетъ отъ него тайнъ и не отражаетъ ничего, кромѣ его вкуса и разсудка, такое искусство какъ разъ и есть искусство безъ человѣка, искусство, не умѣющее ни выразить его, ни даже изобразить. Изображалъ и выражалъ человѣческую личность портретъ Тиціана или Рембрандта въ несравненно большей степени, чѣмъ это способна сдѣлать фотографія или современный портретъ, полученный путемъ эстетической вивисекціи. По шекспировскимъ подмосткамъ двигались живые люди; современную сцену населяютъ психологіей напичканныя тѣни или уныло-стилизированные бутафорскіе шуты. Искусство великихъ стилистическихъ эпохъ полностью выражаетъ человѣка именно потому, что въ эти эпохи онъ не занятъ исключительно собою, не оглядывается ежеминутно на себя, обращенъ, если не къ Творцу, то къ творенію, въ неказанномъ его единствѣ, не къ себѣ, а къ тому высшему, чѣмъ онъ живъ и что въ немъ живетъ. Все только-человѣческое — ниже человѣка. Въ томъ искусствѣ нѣтъ и человѣка, гдѣ хочетъ быть только человѣкъ.

Художественное творчество исходило въ былыя времена изъ всего цѣликомъ духовно-душевно-тѣлеснаго человѣческаго существа, укорененнаго въ надчеловѣческомъ и сверхприродномъ, и какъ разъ стиль былъ гарантіей этой одновременно личной и сверхличной цѣльности. Тотъ же самый процессъ культурнаго распада, что привелъ къ паденію стиля, обнаружился и въ ущербъ этого цѣлостнаго участія человѣка въ твореніяхъ его разума и его души. Все больше и больше въ созданіи статуи и картины, музыкальнаго или поэтическаго произведенія, какъ и въ ихъ воспріятіи, вкушеніи, стали участвовать одни лишь эстетическія въ узкомъ смыслѣ слова, т. е. специализированныя, чувственно-разсудочныя, относительно поверхностныя способности человѣка, которыми никогда не исчерпывалось искусство въ прежніе вѣка и которыя недостаточны сами по себѣ ни для творчества, ни даже для воспріятія творчества. Искусство шло изъ души къ душѣ; теперь оно обращается къ чувственности или къ разсудку. Импрессионизмъ (во всѣхъ областяхъ искусства) былъ прежде всего сенсуализмомъ. То, что послѣдовало за нимъ, или гораздо грубѣе «бьетъ по нервамъ» или приводитъ къ мозговому развлеченію, подобному рѣшенію крестословицъ или шахматныхъ задачъ. Неудивительно, что въ такомъ искусствѣ отсутствуетъ самый образъ человѣка;

или оно въ лучшемъ случаѣ пользуется, какъ всякимъ другимъ матеріаломъ для своихъ упражненій, геометрическихъ и иныхъ. Уже для послѣдовательнаго импрессиониста было въ сущности все равно, отражается ли цвѣтоносный лучъ въ человѣческихъ глазахъ или въ уличной канавѣ, и еще менѣе интересуютъ современнаго художника матеріалы, нужные ему для его безпредметной схематической постройки, гдѣ живую природу замѣнила давно разсудкомъ установленная, отвлеченная «дѣйствительность». То, что строить, комбинировать, сочинять современный музыкантъ, живописецъ, стихотворецъ, искусство-ли оно еще? Мы отвѣтимъ: оно искусство, поскольку не совсѣмъ еще стало тѣмъ, чѣмъ оно становится. Больше того: даже и ставъ этимъ новымъ чѣмъ-то, оно сохранитъ нѣкоторыя черты искусства, останется способнымъ потрафлять физиологически-вкуснымъ, абстрактно-эстетическимъ ощущеніямъ. Въ этомъ, какъ и въ другихъ, еще болѣе очевидныхъ практическихъ цѣлесообразностяхъ и будетъ заключаться его служба человѣку; оно сумѣетъ у с л у ж а т ь, даже и потерявъ способность быть словословіемъ, хвалой, высокимъ человѣческимъ служеніемъ. Услужающее искусство безъ труда отброситъ все лишнее, искусное, расправится съ невѣрнымъ и безвкуснымъ, со всѣмъ тѣмъ художественнымъ — въ кавычкахъ или съ отрицательнымъ знакомъ, — чѣмъ былъ такъ переполненъ минувшій вѣкъ; но отъ этого оно само положительнаго знака не пріобрѣтетъ, искусствомъ въ полномъ смыслѣ слова, то есть творчествомъ, не станетъ. Все будетъ разумно и бесплодно, гулко и свѣтло. Кропите мертвецкую известкой и сулемой, — но не въ чаяннн рожденія или воскресенья.

Безъ возмущенія совѣсти, безъ жажды возстанія и переворота эта измѣна творчеству остаться не могла. Но подмѣна искусства утилитарно-разсудочнымъ производствомъ, одобреннымъ эстетикой, привела къ чему-то, въ принципѣ общепонятному и потому спланиваемому, пригодному для массы, и не такъ то легко бороться съ тѣмъ, чего пользу и удобство докажетъ любая газетная статья, что одобрить на основаніи присутствующаго ему здраваго смысла всякій лавочникъ. Эстетическія потребности убить нельзя, но искусство убить можно. У человѣка нельзя отнять зачатковъ «хорошаго вкуса» или вообще вкуса, но его можно отучить отъ творчества. Уже и сейчасъ, всякій бунтъ, сознатель-

ный или нѣтъ, противъ суррогатовъ искусства, предназначенныхъ для массы, загоняетъ художника въ одиночество, тѣмъ болѣе полное, чѣмъ пережитки цѣлостнаго стиля, здоровой художественной традиціи, ранѣе поддерживавшіе его, становятся разрозненнѣй и слабѣе. Въ этой традиціи были одиночками и бунтарями уже всѣ великіе мастера прошлаго столѣтія. Правда, германскіе экспрессионисты, французскіе сверхреалисты и многія другія группы въ разныхъ странахъ выступали и выступаютъ сообща, но это не отмѣняетъ внутренняго одиночества cadaquo изъ участниковъ такихъ сообществъ. Даже если художнику удастся найти отдѣльную, годную для него традицію, отъ одиночества его не избавитъ и она: произвольное ученичество у любого изъ старыхъ мастеровъ всегда грозитъ превратиться въ простое подражаніе, въ подсматриваніе пріемовъ. Подражаніе такого рода ничѣмъ изнутри не отличается отъ оригинальничанья, хвастовства несходствомъ, стремленія выдумать себя. Надо отъ всѣхъ отдѣлиться и всѣхъ опередить — таково требованіе, предъявляемое художнику имъ самимъ и тѣми, кто еще соглашается проявить интересъ къ его искусству. Еще довольно мастеровъ, знающихъ, что искусство не есть благоразумное сочетаніе пріятнаго съ полезнымъ, видящихъ въ немъ воплощеніе духовной сущности; но трагедія ихъ въ томъ, что духовную сущность эту они обрѣчены усматривать только въ собственномъ своемъ я, и потому, не умѣя прорваться сквозь себя, не находятъ ей цѣлостной плоти, т. е. формы. Сырой матеріаль своего сознанія или подсознанія они высѣкаютъ на камнѣ, выворачиваютъ на холость; они жаждутъ искусства и не умѣютъ отказаться отъ себя ради его свершенія. Художникъ всегда искалъ своего, того, что могло открыться ему одному, но онъ искалъ его не столько въ себѣ, сколько по ту сторону себя, и потому исканіе своего не приводило къ столь безусловному отверженію чужого. Лишь переломъ, обозначившійся въ искусствѣ полтора ста лѣтъ тому назадъ, вырылъ ровъ между своимъ и чужимъ, постепенно превратившійся въ непереступаемую пропасть; и чѣмъ она становилась глубже, тѣмъ болѣе неуловимымъ и колеблющимся дѣлалось свое, тѣмъ больше сливалось чужое съ безличнымъ и всеобщимъ, — съ неискусствомъ, одинаковымъ для всѣхъ, всякому пріятнымъ и полезнымъ, безвыходно-очевиднымъ и преднамѣренно-назойливымъ.

Судьба искусства, судьба современнаго міра — одно. Тамъ и тутъ, бездуховная сплоченность всего утилитарнаго, массоваго, управляемаго вычисляющимъ разсудкомъ, противопоставляется распыленности личнаго начала, еще не измѣнившаго духу, но въ одиночествѣ, въ заблужденіи своемъ — въ заблужденіи не разума только, а всего существа — уже теряющаго пути къ цѣлостному его воплощенію. «Первое условіе для созданія здороваго искусства, — сказалъ Бодлэръ, — есть вѣра во всеединство» *la foi en l'unité integrale*. Она то и распалась; ее то и нужно собирать. Искусство и культуру можетъ сейчасъ спасти лишь сила, способная служебное и массовое одухотворить, а разобщеннымъ личностямъ дать новое, вмѣщающее ихъ въ себѣ, осмысляющее ихъ творческія усилія единство. Такая сила, въ какомъ бы обликѣ она ни проявлялась, звалась до сихъ поръ религіей.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Возрожденіе чудеснаго.

И лишь порой сквозь это тлѣнье
Вдругъ умиленно слышу я
Въ немъ заключенное бѣенье
Совсѣмъ иного бытія.

В. Ходасевичъ.

1.

В письмѣ Китса братьямъ отъ 22 декабря 1817 года есть замѣчательныя, много разъ пояснявшіяся и все еще недостаточно оцѣненные слова о томъ, что такъ торжественно, съ большихъ буквъ онъ назвалъ Отрицательной Способностью. Ею, говоритъ онъ, въ высочайшей степени обладалъ Шекспиръ, но извѣстная мѣра ея необходима всякому поэту. Тотъ, кто ею надѣленъ, «способенъ пребывать въ неопредѣленности, тайнѣ, сомнѣніи безъ того, чтобы нетерпѣливо искать фактовъ и разумныхъ основаній». Всякое ея ослабленіе — для поэзіи — ущербъ. «Кольриджъ, на примѣръ, нѣтъ, нѣтъ, да и упуститъ какой-нибудь прекрасный и правдивый образъ, почерпнутый имъ въ сокровищницѣ глубочайшихъ тайнъ, какъ разъ по неспособности своей удовлетвориться полуправдой». Китсъ прибавляетъ, что размышленія эти, если ихъ продолжить на цѣлые томы, привели бы вѣроятно только къ той истинѣ, что «для великаго поэта чувство красоты побѣждаетъ всякое другое соображеніе, или, вѣрнѣй, отмечаетъ всѣ соображенія»; но тутъ онъ уже не правъ: свою мысль онъ оцѣниваетъ слишкомъ скромно. Если ее можно было бы свести къ одной лишь этой послѣдней формулѣ, она значила бы не много; на самомъ же дѣлѣ значеніе ея очень велико — и для пониманія поэзіи, да и всего искусства вообще, и для уразумѣнія особаго положенія

ихъ во время Китса, въ наше время и въ теченіе всего отдѣляющаго его отъ насъ столѣтія.

Отрицательная Способность, умѣніе пребывать въ томъ, что здоровому смыслу кажется неясностью и что «Просвѣщеніе» объявляетъ темнотой, въ томъ, что представляется безразсуднымъ и противологическимъ съ точки зрѣнія разсудка и логики, но, быть можетъ, окажется превыше разсудка и по ту сторону логики, съ точки зрѣнія болѣе общей и высокой, способность эта гораздо болѣе исконна и насущна для поэта, для художника, чѣмъ все то, что можно назвать чувствомъ красоты, чѣмъ все, что связано съ Красотой, какъ отвлеченною идеей, неспособной вмѣстить своей противоположности. Прежде всякаго вкуса и умѣнія выбирать, прежде предписаннаго Пушкинымъ «чувства соразмѣрности и сообразности», художникъ долженъ обладать даромъ созерцать міръ и каждую его часть не въ аналитической ихъ расчлененности и разъятости, но въ первозданной цѣльности нетронутаго бытія, гдѣ сложность не мѣшаетъ простотѣ и простота въ себя включаетъ сложность. Даръ этотъ, конечно, и имѣетъ въ виду Китсъ, когда говоритъ о своей Negative Capability, и отрицателенъ онъ лишь въ отношеніи отказа отъ той другой, расчленяющей, научно-технической способности и потребности, отъ того «irritable reaching after fact and reason», что, переступая положенный ему предѣлъ, способно лишь умертвить искусство и поэзію. Эту разрушительную силу «трезваго разсудка» Китсъ почувствовалъ одинъ изъ первыхъ, вмѣстѣ съ нашимъ Братыньскимъ, хотя ее пророчески постулировала уже исторіософія Вико; почувствовалъ, потому что въ его время и вокругъ него проявились наглядно заключенныя въ ней опасности, и по той же причинѣ въ отрицаніяхъ пожелалъ опредѣлить — какъ умѣніе отъ чего-то отвернуться, чего-то избѣжать, — величайшій даръ, безъ котораго нѣтъ и не можетъ быть поэта.

На самомъ дѣлѣ Отрицательная Способность вполне положительна и пользоваться ею отнюдь не значитъ «удовлетворяться полуправдой»; это значитъ познавать правду, не познаваемую безъ ея помощи. Нѣтъ сомнѣнія, что она вполне совмѣстима съ весьма высокимъ уровнемъ отвлеченнаго логическаго мышленія. Никто не въ правѣ считать Данте или Гете меньшими поэтами, чѣмъ Шекспиръ, на томъ основаніи, что они умѣютъ *ΠΟΙΕΙΝ ΛΟΓΟΥΣ*, а не только *ΜΥΘΟΥΣ* (Plat-

Phaed 61 b), да и въ мышленіи самого Шекспира, разумѣется, не отсутствуетъ вполне элементъ дискурсивный и логическій, хотя бы потому, что безъ этого элемента вообще не можетъ обойтись никакой человѣческой языкъ. Зато, когда Сократъ въ той же главѣ «Федона» говоритъ о себѣ, что он миѳами не мыслить и миѳовъ не творить — *ΑΥΤΟΣ ΟΥΚ Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΟΣ* онъ тѣмъ самымъ, отказываясь отъ конкретнаго міросозерцанія и выражающаго это созерцаніе конкретнаго языка, отказывается и отъ искусства, и потому вполне послѣдовательно именно къ нему обращена въ другомъ діалогѣ простодушная, но все же и глубокая жалоба Гиппія: «Ты и твои друзья, съ которыми ты привыкъ разговаривать, вы вещей въ цѣломъ не разсматриваете, но отхватываете и толчете и прекрасное и всѣ остальные вещи, раздробляя ихъ въ рѣчахъ. Оттого-то отъ васъ и ускользаютъ такія прекрасныя и по природѣ своей цѣльныя тѣла существъ*)». Когда бѣднаго Гиппія окончательно побѣдитъ Сократъ, человѣчество разучится видѣть «вещи въ цѣломъ» и, значитъ, лишится искусства, да и перестанетъ въ немъ испытывать нужду. Послѣ Ницше всѣмъ должно быть ясно, что значила даже и частичная побѣда Сократа для судьбы греческой трагедіи, греческаго искусства, да и античной культуры вообще. Несомнѣнно, съ другой стороны, что развитіе дискурсивнаго, расчленяющаго мышленія, не только, какъ мы видѣли, въ извѣстныхъ границахъ съ искусствомъ совмѣстимо, но и въ этихъ границахъ ему нужно, что многіе виды художественнаго творчества внѣ этого развитія немислимы. И все-же, если подъ прогрессомъ разумѣть медленно подготовляющееся торжество разсудка надъ всѣми другими силами человѣческаго существа, — а только въ такомъ пониманіи захватанное это понятіе обрѣтаетъ смыслъ, отвѣчаетъ реальности историческаго или даже біологическаго развитія — то нужно признать заранѣе неизбежнымъ наступленіе момента, когда прогрессъ, хотятъ ли этого, сознаютъ ли это его носители или нѣтъ, станетъ врагомъ искусства, какъ и врагомъ культуры вообще, которую онъ будетъ пытаться замѣнить научно-технической цивилизаціей. На вопросъ Боратынскаго :

*) Hipp. major, 301 b. Цитирую по переводу о. Павла Флоренскаго «Столпъ и Утвержденіе Истины» стр. 159 (подъ существами разумѣются здѣсь и живыя существа, и неодушевленные предметы).

Пусть молвить: пѣснопѣвца жаръ —
Смѣшной недугъ иль высшій даръ?

у всякаго послѣдовательнаго и искренняго сторонника прогресса отвѣтъ давно готовъ. И если то, что логически противустоитъ прогрессу, называть реакціей, то неизбѣжно долженъ наступить моментъ, когда всякій художникъ, несогласный измѣнить своему призванію, самъ себя объявитъ или будетъ объявленъ реакціонеромъ.

Положительно опредѣлить установленную Китсомъ Способность можно, сказавъ, что она состоитъ въ умѣніи видѣть міръ чудеснымъ, въ умѣніи различать чудесное. Нѣкогда умѣніе это казалось вполне обычнымъ и отчетливо не сознавалось даже тѣми, кто былъ имъ всего богаче одаренъ. Между воображеніемъ поэта и простаго смертнаго различіе было въ могуществѣ, въ остротѣ, но не въ самомъ его внутреннемъ составѣ. Лишь когда пробилъ неизбѣжный часъ, и какъ разъ потому, что онъ пробилъ, Китсъ могъ быть до такой степени потрясенъ открытіемъ своей особы, своего родства съ Шекспиромъ, необщихъ свойствъ присущихъ обоимъ имъ, а также опасностью, какую представляютъ требованія нетерпѣливаго разсудка даже для такого огромнаго дара, какимъ былъ даръ Кольриджа. Чудеснаго, которое онъ видѣлъ, въ которое вѣрилъ, уже никто не видалъ вокругъ него. Чудесное это нельзя сказать, чтобы непосредственно противопологалось тому, что зовется «законами природы», но оно не могло не идти въ разрѣзъ съ тѣмъ научно-техническимъ познаніемъ, съ тѣмъ разсудкомъ и прогрессомъ, которые были направлены къ уловленію этихъ законовъ и практическому ихъ использованію. Чудесное просвѣчивало сквозь покровъ научнаго, физико-математическаго міра, подобно тому какъ еще и сейчасъ солнце восходитъ и заходитъ надъ неподвижною землею, вопреки открытію Коперника. Творческое усиліе поэта, художника — это понялъ Китсъ — должно было отнынѣ прежде всего быть направленнымъ на то, чтобы въ этомъ чудесномъ мірѣ жить, воздухомъ его дышать: въ воздухѣ разсудка и прогресса поэзія могла только задохнуться. Послѣ Китса это, если не поняли, то почувствовали всѣ, — всѣ, кто не довольствовался здоровымъ и полезнымъ, всѣ, кому случилось хотя бы тосковать по Отрицательной Способности. Все искусство девятнадцатаго вѣка проник-

нуто борьбой за возрожденіе чудеснаго, за отвоеваніе его у враждебныхъ силъ и въ конечномъ счетѣ за утвержденіе свободы человѣка вопреки навожденію историческаго или біологическаго рока, грозящаго отнять у него самое священное его право: творчество. Развѣ не нужно было вернуть Европѣ данное ей Достоевскимъ имя «страны святыхъ чудесъ?» Если бы не заблужденія, не слѣпота относительно общей цѣли, столь повредившія этой борьбѣ, можно было бы озаглавить исторію ея, какъ современникъ крестовыхъ походовъ озаглавилъ свою лѣтопись: *De Recuperatione Terrae Sanctae*.

Заблужденія и слѣпота происходили отъ недостаточнаго пониманія того, что міръ, открывающійся искусству, міръ, изъ котораго оно только и черпаетъ свою жизнь, есть въ то же время міръ религіознаго опыта и религіознаго прозрѣнія. Что собственно было потеряно, этого не понимали, зато тѣмъ неизбѣжнѣе казался открытымъ для искусства только одинъ широкій и ясный путь: назадъ. Большинство художниковъ девятнадцатаго вѣка, изъ тѣхъ, что пытались противиться разсудочному разложенію собственнаго творчества, были реакціонерами, не только въ смыслѣ ясно или неявно выраженнаго отрицанія прогресса, но и въ смыслѣ простѣйшаго стремленія вернуться вспять, оказаться на одной изъ болѣе отдаленныхъ ступеней пройденнаго уже развитія. Сюда относятся всѣ разнообразныя, многочисленныя и все умножающіеся за послѣднее время примитивизмы — отъ романтическихъ подражаній народной поэзіи до отплытія Гогена на Таити, отъ нѣмецкихъ назарейцевъ и англійскихъ прерафаэлитовъ до новѣйшихъ поклонниковъ пещерной живописи, негритянской скульптуры и первобытно-атональной музыки. Всѣ эти явленія, какъ бы пестры они ни были, имѣютъ общую основу и не должны быть смѣшиваемы съ простодушными забавами и приправами экзотики, — напримѣръ, китайщины XVIII вѣка. Примитивизмъ отвѣчаетъ гораздо болѣе глубокой и трагической потребности; онъ знаменуетъ бѣгство художника изъ своего времени въ другое, открывающее ему доступъ въ міръ, который иначе былъ бы для него закрытъ. Правда, за бѣглецомъ гонится по пятамъ отвергнутое имъ время, спасеніе его рано или поздно всегда разоблачалось, какъ иллюзія, но все-же прошлый и нашъ собственный вѣкъ нельзя понять, не утя

глубокаго значенія, какое имѣли эти попытки бѣгства: Въ послѣвоенные годы онѣ разрастаются съ особой, судорожной быстротой, захватываютъ все новыя области художественнаго творчества. И уже не только въ порядкѣ обращеннаго филогенезиса совершается искусственный возвратъ; поворачиваютъ вспять и онтогенезисъ, пытаются вернуться не только къ первобытному состоянію человѣчества, но и къ раннимъ ступенямъ индивидуальнаго человѣческаго бытія, какъ объ этомъ свидѣтельствуется интересъ къ искусству дѣтей и къ чертамъ дѣтскости въ любомъ искусствѣ. Въ основѣ это тотъ же старый примитивизмъ, но тутъ проявляются всего чаще наиболѣе глубокія его стороны. Характерно, что современной литературѣ (въ этомъ отношеніи она опередила остальные искусства) рѣшительно претятъ всѣ его сколько нибудь экзотическія, прикрашенные разновидности. Она уже не думаетъ объ освѣженіи и подновленіи: только о возвратѣ. Писатель не ищетъ, какъ Стивенсонъ, полинезійскихъ вдохновеній, не охотится за чудомъ по горамъ, пустынямъ и морямъ. Онъ знаетъ, что еще многое можно найти въ недалекой деревнѣ, въ захолустномъ городкѣ родной страны. Онъ знаетъ, что на днѣ его собственной души еще дремлетъ потонувшій міръ и его забытая свобода. То чудесное, котораго онъ искалъ въ чужомъ и дальнемъ, онъ его ищетъ въ себѣ или вкругъ себя. И онъ ищетъ его не для того, чтобы прибавить нѣчто къ тому, что у него есть и такъ, а для того, чтобы вообще прорваться какъ-нибудь къ искусству, для того, чтобы сохранить въ себѣ художника.

2.

Ни о чемъ такъ горько и свѣтло не вспоминаетъ безвозвратно взрослый человѣкъ, какъ о потерянномъ раѣ своего дѣтства. Нѣтъ памяти болѣе живой среди людей, чѣмъ та, что питаетъ мечту о золотомъ вѣкѣ, о младенчествѣ народовъ, о счастливой колыбели человѣчества. Всѣ религіи сулятъ возвращеніе къ вѣчному истоку, и началу исторіи уподобляютъ ея конецъ. Но вѣра колеблется и память непостоянна: есть времена, когда все растворяется въ настоящемъ, и другія, когда настоящее исчезаетъ въ неуловимомъ промежуткѣ между прошлымъ и будущимъ. Наше собственное время прослыло «переходнымъ», а это и значитъ, что настоящее представляется ему не преходящимъ только, но

и призрачнымъ. Мы гадаемъ о завтрашнемъ днѣ и, какъ разъ, должно быть, потому съ новой силой помнимъ о вчерашнемъ. Чѣмъ отвлеченнѣй становится наше знаніе и расчлененнѣй наши чувства, тѣмъ упорнѣе мы тоскуемъ по первоначальному единству созерцанія и опыта. Чѣмъ разсудочнѣй и формально заостреннѣй искусство, окружающее насъ, тѣмъ сильнѣй тяготѣемъ мы къ простодушной цѣльности первобытнаго младенческаго искусства. Чѣмъ рѣже мы находимъ въ литературѣ воображеніе, жизнь и свободу, все то, что называютъ вымысломъ, тѣмъ чаще насъ тянетъ назадъ, къ тѣмъ книгамъ, какими мы зачитывались въ дѣтствѣ; и не только къ Гулливеру или Донъ Кихоту, но и къ самымъ скромнымъ изъ ихъ старыхъ сосѣдей по полкѣ, — въ коленкоровомъ переплетѣ съ рванымъ корешкомъ и давно почернѣвшимъ золотымъ тисненіемъ.

Чистый вымыселъ — еще не искусство, но вѣчно-дѣтское именно въ немъ и въ немъ же вѣчно необходимое искусству. Его стихія, его искони неизмѣнное существо, быть можетъ, никогда не проявлялось съ такой обезоруживающей очевидностью, какъ въ памятныхъ многимъ изъ насъ плоскихъ и чарующихъ вымыслахъ Жюль Верна. Книги его — внѣ литературы и не подвластны законамъ мастерства. Если отвлечься отъ небольшого числа постоянно повторяющихся ребяческихъ пріемовъ, ничего въ этихъ книгахъ не найти, кромѣ совершенно свободного излученія фантазіи. Вымыслу дана воля; онъ безпрепятственно рисуетъ свой узоръ. Чѣмъ онъ пользуется для этого — не такъ важно. Люди условны: герой, ученый, чудакъ, злодѣй; отъ нихъ требуется только, чтобы они казались знакомыми, усваивались легко, дабы ничѣмъ не мѣшало развитію воображаемого дѣйствія. Дѣйствуетъ въ сущности не герой, а подставляемая на его мѣсто личность автора, пока онъ пишетъ романъ, личность читателя, когда онъ этотъ романъ читаетъ. Вотъ откуда то поглощающее, безпримѣсное удовольствіе, какое доставляло намъ въ дѣтствѣ чтеніе Жюль Верна, удовольствіе углубленное, но и обузданное позже въ воспріятіи художественнаго произведенія. Воображеніе дѣтей по своей природѣ ограничено — скудостью матеріала; но оно не ставитъ себѣ никакихъ границъ, не подчиняетъ себя никакому заранѣе усмотрѣнному единству, никакой цѣли, никакой осознанной причинности. Точно также устроено и вообра-

женіе Жюль Верна и какъ разъ потому оно имѣло надъ нами такую власть.

Можно возразить, что воображеніе Жюль Верна, какъ и фабула его книгъ, обусловлено, направлено наукой. На самомъ дѣлѣ, однако, наука у него ничего не предрѣшаетъ, ничему не навязываетъ своей необходимости (какъ это происходитъ у Уэльса и отчасти уже у Эдгара По); она лишь новое «правило игры», дѣлающее игру сложнѣе и забавнѣй, но такъ же не подчиняющее ее предписаніямъ разсудка, какъ и искусству художественнаго творчества. Дѣти умѣютъ упорядочивать свои фантазіи и, однажды вообразивъ себя охотникомъ на львовъ, представляютъ себя въ Аѳрикѣ, а не въ Гренландіи; но организовать такое представленіе въ замкнутое цѣлое, живущее въ себѣ и для себя, переродить его изъ мечты, освобождающей мечтателя, въ мечту связывающую его законами ея же воздвигаемого міра, этого дѣти не умѣютъ и этого не умѣлъ Жюль Вернъ. Книги его — не искусство, но онѣ и не поддѣлываютъ искусства. Щедрость выдумки, свѣжесть воображенія, чистота линіи, по которой съ ребяческой неудержимостью оно устремляется впередъ — волшебство ихъ только въ этомъ. Волшебство это обращается къ дѣтямъ и даетъ пищу самой насущной ихъ потребности, но никакая литература не обойдется безъ него и его то какъ разъ слишкомъ мало и становится въ литературѣ современной, такой отяжелѣвшей, несвободной, обремененной всяческой достовѣрностью и дословностью. Характерно, что именно здѣсь, на задворкахъ ея, только и могъ такимъ страннымъ способомъ, среди столь чуждаго ему столѣтія, воскреснуть неожиданный, глубоко забытый и все же безсмертный мальчуганъ.

Воскресивъ въ себѣ воображеніе ребенка, Жюль Вернъ сохранилъ его до сѣдыхъ волосъ. Другіе лишь изрѣдка обрѣтали его; въ полуобморокѣ или во снѣ пріобщались утраченному блаженству. Такъ, въ самой гущѣ все того-же хлопотливаго и громоздкаго девятнадцатаго вѣка, родилась «Алиса въ странѣ чудесъ» зачатая лѣтнимъ днемъ, жаднымъ вниманіемъ дѣтей и сладостнымъ усыпленіемъ разсудка. Математики любятъ писать стихи — вродѣ тѣхъ, что профессоръ Коробкинъ сочиняетъ въ романѣ Андрея Бѣлаго; ихъ тѣшитъ незатѣйливая игра словъ, они придумываютъ каламбуры, прибаутки, слагаютъ полубезсмысленныя

рифмованныя присказки. Мысль, утомленная очень точной, очень напряженной работой, стремится къ отдыху и находитъ его не въ полномъ бездѣйствіи, — да оно и не возможно, — а въ непроизвольной, или почти непроизвольной, безъ всякаго усилія протекающей игрѣ, не связанной никакимъ направлениемъ, приданнымъ ей заранее, никакимъ логическимъ закономъ. Отдыхъ возвращаетъ ученому дѣтство, отъ котораго въ своихъ вычисленіяхъ онъ былъ такъ безконечно отдаленъ. Оксфордскій математикъ и самъ не зналъ, куда его завлекъ однажды освобожденный вымыселъ. Его опытъ былъ глубже и полнѣй, но отрывочнѣй опыта Жюль Верна. Отдаваясь вымыслу, онъ дѣлался поэтому, но при первомъ сопротивленіи оказывался снова лишь трезвымъ чудакомъ и Льюисъ Кэрроль превращался въ педантическаго профессора Доджсона, ведшаго счетъ всѣмъ своимъ письмамъ и котораго смерть застигла за номеромъ 98.721. Послѣдовательнѣй и осторожнѣе чѣмъ онъ, былъ старый сказочникъ Андерсенъ, котораго называютъ поэтомъ дѣтей, но котораго правильнѣе было бы назвать поэтомъ благодаря дѣтямъ.

Любилъ ли Андерсенъ реальныхъ, живыхъ дѣтей — вопросъ спорный; писалъ ли онъ, думая въ глубинѣ души, что пишетъ именно для нихъ, это тоже скорѣй сомнительно. Можно утверждать, что не только сказку о тѣни, ставшей двойникомъ или о Гадкомъ Утенкѣ, этомъ символѣ поэта, но, быть можетъ, и никакую другую изъ его сказокъ, до конца дѣти не поймутъ. Зато несомнѣнно, что Андерсенъ продолжалъ бы писать такія же посредственныя книги, какія писалъ въ молодости, если бы тридцати лѣтъ отъ роду не понялъ, что ему надо учиться у дѣтей: учиться ихъ языку, ихъ воспріятію сказки, учиться поэзіи не сознаваемой, но творимой ими, и безпрепятственному преодолѣнію дѣйствительности, вполне доступному только имъ. Онъ учится у нихъ не для того, чтобы приспособить къ ихъ пониманію свою поэзію, свое искусство, а для того, чтобы вырвать у нихъ тайну ихъ собственной поэзіи, единственно требуемой творческимъ его духомъ, но неосуществимой безъ ихъ участія. Онъ вслушивается въ ихъ слова, не черезчуръ подчиненныя разсудочной послѣдовательности; онъ старается понять законы, или вѣрнѣй беззаконность ихъ воображенія; онъ восхищается столь естественной для нихъ

легкостью скачка изъ царства необходимости въ другое, безграничное, беззаботное царство вымысла. Въ прелестной сказкѣ «Уличный фонарь», гдѣ небесный свѣтъ, занесенный въ фонарь звѣздой, не можетъ проявиться во внѣ за отсутствіемъ сальной свѣчки, онъ выразилъ муку творческаго человѣка, не находящаго пути къ осуществленію своего творчества. Самъ онъ этотъ путь нашелъ: фонарной свѣчкой для него послужили дѣти и дѣтство.

Всю жизнь Андерсенъ промечталъ надъ тѣмъ, какъ враждуетъ жизнь съ мечтою, какъ дѣйствительность и вымыселъ дѣлятъ между собою міръ. Ученикъ дѣтей младенцемъ не сталъ; онъ сталъ поэтомъ. Тонкая трещинка никогда не закрылась для него между бессмертнымъ міромъ поэзіи и человѣческимъ міромъ жизнью и смертей. Объ этой трещинкѣ только и говорятъ всѣ самыя глубокія его сказки; все, чему онъ научился, все его искусство — только нѣжная и плотная ткань, скрывающая ее отъ собственнаго его зрѣнія. То поэзія, даже искупивъ себя страданіемъ, не можетъ стать жизнью, какъ въ «Русалкѣ»; то, какъ въ «Гадкомъ Утенкѣ», она сама не знаетъ о себѣ; то превращается она въ корыстную выдумку о голомъ королѣ или въ свою противоположность, самодовольную ложь двойника, выросшаго изъ тѣни. Андерсенъ никогда не идилличенъ и очень рѣдко предается безпечной радости повѣствованія. Его сказки подернуты едва замѣтной дымкой печали, мудрости, ироніи; во всѣхъ присутствуетъ поэтъ, поэтъ уже познавшій себя, какъ Гадкій Утенокъ въ концѣ сказки, но которому тѣмъ мучительнѣй въ этомъ мірѣ — какъ его Русалочкѣ — каждый шагъ.

Это не младенческое простодушіе Жюль Верна, не полу-случайное наитіе Льюиса Кэрроля. Если не умомъ, то инстинктомъ Андерсенъ зналъ, чего хотѣлъ. Соприкосновеніе съ вѣчно-дѣтскимъ было рѣшающимъ опытомъ его жизни, но, окунувшись въ эту стихію, онъ въ ней не утонулъ, и какъ разъ потому его примѣръ особенно поучителенъ. Путь его былъ одинокъ въ литературѣ минувшаго вѣка; зато въ нашъ вѣкъ многіе начинаютъ идти по этому пути. Литература, да и сама жизнь, никогда еще не были такъ далеки отъ всякой непосредственности и природности; но чѣмъ старше становится человѣкъ, тѣмъ чаще вспоминаетъ онъ о своемъ дѣтствѣ, и чѣмъ дальше уходитъ литература

отъ своихъ истоковъ, тѣмъ больше растетъ потребность къ этимъ истокамъ ее вернуть. Это не значитъ, что къ ней нужно приставить няньку и что ее хотятъ запереть въ дѣтскую, это значитъ только, что ее склоняютъ хоть немного подышать тѣмъ воздухомъ, которымъ она — какъ и мы всѣ — дышала въ дѣтствѣ. Вотъ почему все чаще, повсюду въ Европѣ, въ литературные герои избираются дѣти или, по крайней мѣрѣ — какъ въ романѣ Розамонды Леманъ, который потому ей такъ исключительно и удался, потому такъ быстро и прославился, — совсѣмъ юныя, несложившіяся, неотвердѣвшія существа съ непредрѣшенной еще судьбою, способныя выбирать, способныя мѣняться, способныя пересоздать самихъ себя. Только съ ними, избѣгая житейскаго, можно все-таки творить живое, только съ ихъ помощью достижимо то рѣдчайшее въ современномъ романѣ, что называется всѣмъ извѣстнымъ, но плохо понимаемымъ словомъ п р и к л ю ч е н і е.

Приключеніе возможно лишь въ тѣхъ же условіяхъ, въ какихъ возможенъ вымыселъ, то есть лишь тамъ, гдѣ есть непредвидѣнность, выборъ и свобода. Детерминизмъ (все равно психологическій, соціальный или бытовой), давно уже проникнувшій въ самую глубь современной литературы, не допускаетъ идеи приключенія. Менѣе всего допускаетъ ее такъ называемый «авантюрный» (т. е. чаще всего уголовный) романъ, построенный какъ ребусъ или какъ задача на приведеніе къ логарифмическому виду. Но и знаменитое предписаніе Чехова насчетъ того, чтобы «всѣ ружья стрѣляли», слишкомъ стѣсняетъ свободу замысла и приключенію грозитъ войной. У Шекспира и Сервантеса, у Гоголя и Толстого вовсе не всѣ ружья стрѣляютъ; подлинное приключеніе, гдѣ-бы оно ни возникало, во внѣшнемъ-ли мірѣ, или въ душевной глубинѣ, никакъ не можетъ логически в ы т е к а т ь ни изъ предшествующихъ событій, ни изъ характера дѣйствующаго лица, съ которымъ оно случается. Если оно и вызвано какой-то необходимостью, то по крайней мѣрѣ при возникновеніи своемъ оно должно казаться нечаяннымъ и свободнымъ. Въ поискахъ этой свободы и обращаются писатели, все чаще, къ міру дѣтей, и, значитъ, къ памяти и опыту собственнаго дѣтства. Не надо думать, что это приводитъ ихъ къ банальному умиленію и благонамѣренной слащавости. О дѣтяхъ написалъ свою лучшую, неожиданно глубокую книгу Кокто («Les Enfants

terribles»); о дѣтяхъ почти исключительно пишетъ одинъ изъ одареннѣйшихъ англійскихъ писателей младшаго поколѣнія, Ричардъ Хьюзъ, и «The High Wind of Jamaica» — книга, полная отравы, книга отнюдь не для дѣтей, но книга, авторъ которой — поэтъ, именно потому, что умѣетъ смотрѣть на мѣръ глазами дѣтства. Въ дѣтствѣ, или лучше сказать въ отрочествѣ могутъ быть безуміе и горечь, это очень хорошо видятъ и Кокто и Хьюзъ, но оба какъ бы страшатся за своихъ героевъ предстоящей имъ трезвой и тусклой взрослости. То же самое можно сказать и о лучшемъ, что дала литература этого направленія въ новомъ вѣкѣ, о «Le Grand Meaulnes» Алэна Фурнье, книгѣ вышедшей незадолго до войны, написанной совсѣмъ молодымъ и уже въ 1914 году убитымъ авторомъ, удивительной книгѣ, гдѣ кажутся плѣнительными даже недостатки, даже какая-то особая предразсвѣтная блѣдность языка, гдѣ два деревенскихъ школьника живутъ въ самомъ обыденномъ и все-же волшебномъ мѣрѣ, игрой и мечтой опредѣляютъ всю свою дальнѣйшую жизнь, исполняютъ взрослыми людьми свои ребячeskія клятвы и всей судьбой, всей кровью отвѣчаютъ за то, чему они повѣрили дѣтьми.

Разъ прочитавъ романъ Фурнье, его хранишь въ душѣ, какъ память о томъ, чего не было и что все-таки было, о раннемъ утрѣ, прожитомъ на нашей, все на той-же, и уже не той, землѣ, не принаряженной для праздника, но преображенной незамѣтно и вдругъ возставшей передъ нами во всей своей забытой чистотѣ. Честертонъ сказалъ, что если хочешь вкусить хоть малую радость, надо узнать сперва неувѣренность, боязнь, надо испытать «мальчишеское ожиданіе». Отъ этихъ чувствъ современная литература насъ почти что отучила. Большинство тѣхъ книгъ, что пишутся вокругъ насъ, подмѣняютъ живой опытъ лабораторнымъ экспериментомъ и человѣческую свободу механическимъ предвидѣніемъ. Ихъ авторы — отличные гармонизаторы и контрапунктисты; они забываютъ одно: никакой математикой не расчленимую мелодію. А между тѣмъ, ради нея, ради того, чтобы о ней вспомнить и ее вернуть, и вмѣстѣ съ ней неразрывно съ ней связанный утраченный волшебный мѣръ, можно пожертвовать очень многимъ. Ради нея, ради чуда, осуществляемаго ею, уже вернулся Фурнье и возвращаются многіе вслѣдъ за нимъ къ вымыслу, къ свободѣ, къ дѣтству; или, вѣрнѣе, черезъ возвращеніе къ

дѣтству стараются вернуть свободу вымысла. И, слѣдую ихъ примѣру, должно быть многіе еще откажутся отъ ненужныхъ преимуществъ и обременительныхъ богатствъ, отъ всевозможныхъ умѣній и совершенствъ, только бы услышать еще разъ забытый и простой напѣвъ, только бы выйти снова на желанный путь и постучаться въ дверь потеряннаго рая.

3.

Подобно памяти о дѣтствѣ человѣка, есть память о дѣтствѣ человѣчества. Подобно общенію съ дѣтьми, возможно общеніе съ людьми, оставшимися вѣрными землѣ, не оторвавшимися отъ завѣщаннаго вѣками жизненнаго уклада. Чѣмъ дальше уходитъ культура отъ органической совмѣстности человѣка и природы, отъ конкретной природности самого человѣческаго существа, чѣмъ скорѣй превращается она въ научно-техническую цивилизацію, тѣмъ сильнѣй становится желаніе вернуться къ раннему возрасту ея, возсоединить разъединенное, вернуть исконную цѣльность распавшемуся по частямъ, возстановить расторгнутый союзъ съ небомъ и землею. Чѣмъ сознательнѣй и цѣлесообразнѣй, а, значитъ, внутренне бѣднѣй, становится человѣческое творчество, тѣмъ больше оно тоскуетъ по старому простору, вѣщей дремѣ и жизненной полнотѣ. Передъ угрозой механизации, нерѣдко, творческій человѣкъ, если не одичанія хочетъ, то все-же — опрощенія.

Слово это весьма прочно связано для насъ съ народничествомъ конца минувшаго столѣтія и особенно съ проповѣдью Толстого. Можно, однако, придать ему болѣе широкій смыслъ. Тягой къ опрощенію можно назвать все то стремленіе изъ города въ деревню, отъ цивилизации къ природѣ, отъ аналитической сложности современной жизни къ первобытной нерасчлененности и подлинной или мнимой простотѣ, которое то громче, то заглушеннѣй проявляется въ европейской культурѣ отъ Руссо и нѣмецкихъ романтиковъ до нашихъ дней и въ обновленной формѣ распространилось вновь за послѣдніе годы, до конца обнаживъ при этомъ истинный свой смыслъ. Опрощеніе въ русскомъ пониманіи его, какъ и все русское народничество, корнями своими уходитъ въ эту общеевропейскую традицію, да и оставалось съ нею связано до конца въ самыхъ представленіяхъ, свойственныхъ ему о народѣ и

о приближеніи къ народу. Оно получило, однако, особую морально-политическую окраску, которая на Западѣ во всякое время была слабѣе и которой оно вовсе лишено теперь. Характерно, что въ Россіи, странѣ крестьянской, помѣщичьей, въ очень мало й мѣрѣ промышленной и городской, явленіе это носило характеръ нарочито-принципіальный, тогда какъ на Западѣ, чѣмъ дальше, тѣмъ больше, оно получало черты явленія стихійнаго. Въ первомъ случаѣ, къ тому же, удареніе ставилось на понятіи «простого народа» (въ противоположность образованнымъ и зажиточнымъ слоямъ), тогда какъ во второмъ оно падало на понятіе народа деревенскаго и вообще деревенской жизни, въ противоположность жизни городской. Правда, у Толстого, да и у народниковъ иногда, эти двѣ точки зрѣнія не слишкомъ различались: въ толстовскомъ опрощеніи были явные элементы «бѣгства изъ города», «возвращенія къ землѣ», менѣе осознанные, чѣмъ нравоучительная проповѣдь лаптей и рубахи, какъ разъ по причинѣ не принципіальнаго, а стихійнаго ихъ характера. Но съ настоящей и сознательной силой такого рода противгородскія и землеклонническія стремленія проявлялись у насъ уже послѣ революціи, у Есенина, у Леонова (особенно въ его «Ворѣ»), пока ихъ не придушила совѣтская власть при переходѣ къ рѣшительной индустриализаціи деревни.

Въ современной Европѣ (и Америкѣ) тяга къ землѣ есть прежде всего порожденіе усталости отъ все менѣе отвѣчающаго истиннымъ человѣческимъ потребностямъ городского быта. Тягу эту оправдываютъ промышленными затрудненіями разныхъ странъ, необходимостью бороться съ безработицей путемъ возвращенія къ сельскому хозяйству и многими другими спеціальными и практическими соображеніями, но существуетъ она независимо отъ нихъ. Нерѣдко, исходя изъ ея наличности, пытаются обосновать или укрѣпить цѣлую идеологію въ области политической и соціальной, но всегда оказывается существеннѣй, чѣмъ всѣ эти теоретическія «надстройки», сама волна, вынесшая ихъ на своемъ гребнѣ, и которую онѣ не въ силахъ до конца осознать и выразить въ себѣ. Всего ощутимѣе она — какъ всякое предвѣстіе будущаго — въ литературѣ и въ искусствѣ; да это и неудивительно, такъ какъ условія жизни, созданныя городской цивилизаціей, затруднительны прежде всего для литературнаго

и художественнаго творчества, которое первое, поэтому, силится отъ нихъ освободиться. Движеніе, совпадающее съ самыми истоками романтизма и никогда не умиравшее за весь минувшій вѣкъ, углубляется на нашихъ глазахъ, обнаруживаетъ ранѣе затемненную свою сущность. Художникъ ищетъ въ деревнѣ не подвига, не исполненія мечты, даже не матеріала для своихъ твореній, но другого, болѣе необходимаго еще, чего онъ такъ часто не находитъ въ городѣ: онъ ищетъ самого себя.

Въ девятнадцатомъ вѣкѣ деревенскій романъ, деревенская новелла оставались чаще всего созданіями городской литературы, ищущей праздничнаго отдыха и «новыхъ впечатлѣній», были идилліей, или мелодрамой, или попытками прозаическаго эпоса, пока не сдѣлались очередной добычей реалистическихъ протоколовъ и инвентарей. Во французской, въ англійской литературѣ деревня описывалась чаще всего людьми внутренно ей чуждыми, искавшими въ ней привлекательной или отталкивающей экзотики: счастливаго дикаря Руссо или троглодита позднѣйшихъ натуралистовъ. Даже Гарди, всю жизнь прожившій въ деревнѣ, въ извѣстномъ смыслѣ не составляетъ исключенія: она для него — опытное поле, гдѣ болѣе свободно могутъ развиваться страсти его глубоко городскихъ, глубоко искалѣченныхъ городомъ людей. Иначе обстояло дѣло въ славянскихъ, въ скандинавскихъ литературахъ, отчасти въ нѣмецкой, но и тутъ или не произошло еще къ тому времени окончательнаго раскола между жизнью деревенской и городской, или все же «крестьянская доля» интересовала литературу съ точки зрѣнія описательской скорѣе, чѣмъ писательской. Переломъ для всей Европы совпалъ съ ущербомъ натуралистической эстетики, а вызванъ былъ ускореннымъ развитіемъ технической цивилизаціи и послѣдствіями ея, особенно рѣзко обнаруженными войною. Теперь уже не охота за матеріаломъ влечетъ писателя къ деревенской жизни, а жажда человѣческаго содержанія и живого смысла, которые иначе ускользаютъ отъ него, иначе говоря, сама его творческая потребность, которую все меньше удовлетворяетъ механизированная городская жизнь. То, что онъ находитъ въ деревенской или даже просто провинціальной обстановкѣ — цѣльность характеровъ и страстей, ощущеніе ирраціональныхъ силъ и связей — онъ пытается противопоставить безконечно развѣт-

вленному психологизму современной литературы, той крайней дифференцированности и осознанности душевной жизни, что грозит атомистически распылить всякую форму, въ какой пытаются дать ей выраженіе. Ничего общаго съ «популярностью» и другими политическаго происхожденія повѣтріями нельзя найти въ этомъ бѣгствѣ къ «отсталому», на самомъ же дѣлѣ къ забытому и вѣчному, къ первобытной жизненной стихіи.

Литературное опрощеніе, къ которому все это приводитъ и которое наблюдается повсюду, гдѣ ему не мѣшаютъ какія-либо внѣшнія препятствія, отнюдь не есть тяга къ элементарному, къ азбучнымъ истинамъ, къ дважды два четыре; это есть возвратъ къ нерасчлененной сложности человѣческой души и судьбы, которую писатель хочетъ передать въ ея цѣльности, а не разложить на составныя части, полагая, что именно аналитическія дѣйствія приводятъ въ концѣ концовъ къ простотѣ отвлеченныхъ единицъ, съ которыми искусству дѣлать нечего. Точно также, лишь на самый поверхностный взглядъ можно тутъ усмотрѣть поворотъ къ старому реализму или натурализму; всѣ усилія направлены, наоборотъ, къ восстановленію разорванной связи между поэзіей и правдой, между жизнью, какой она есть, и жизнью, преображенною искусствомъ, между реальнымъ человѣческимъ существомъ и его образомъ въ художественномъ произведеніи. Писатель избираетъ жизнь, не до конца разъятую разсудкомъ, потому что ее онъ еще въ силахъ преобразить, пресуществить; вѣдь и для церковнаго таинства требуется хлѣбъ и вино, а не продукты цивилизаціи: нитроглицеринъ или ціанистый калий. Жажда жизни природной, единственно достойной человѣка, и созерцаніе ея подавленности въ современномъ мірѣ — вотъ основной источникъ творчества Кнута Гамсуна. Сходное чувство вдохновило исландскаго замѣчательнаго романтиста Гуннарсона, а Сигридъ Унсетъ привело къ могучему воссозданію сурово-патріархальнаго средневѣковаго сѣвернаго міра. Можно сказать, что и вообще въ скандинавской литературѣ мотивы такого рода сейчасъ господствуютъ. Прекрасный финскій писатель Ф. Э. Силланпэ, самъ крестьянинъ, рисуетъ деревенскую жизнь съ безпощадной трезвостью, но и въ самой темной, самой горькой судьбѣ, изображенной имъ, всегда мерцаетъ тайный, разсудку непрозрачный смыслъ, все чаще забываемый городскими людьми и городской литературой.

Не менѣе трезвъ, даже нѣсколько грубъ и ужъ вся каго полета совершенно чуждъ баварскій, нѣсколько напоминающій его, хотя и очень своеобразный романистъ (нынѣ эмигрантъ) Оскаръ Марія Графъ, мало-извѣстный еще за предѣлами Германіи, но и его люди въ землистой плотности своей врастаютъ въ жизнь и въ смерть совсѣмъ не какъ инья, развоплощенные, проанализированныя до тла человѣческаго тѣни. И подъ другимъ небомъ провансальскіе пастухи и винодѣлы Жіоно древнимъ своимъ бытомъ и языческой душой привязаны къ землѣ, живутъ землею, молятся землѣ, какъ будто нѣтъ на свѣтѣ милліонами людей начиненныхъ городовъ, кричащихъ вывѣсокъ, грохочущихъ машинъ и рыкающихъ рупоровъ радіотелеграфа.

«Міръ, это земля — лѣса, поля; надо воздѣлывать ихъ изъ года въ годъ и этимъ жить. Крестьянинъ первымъ былъ въ мірѣ и послѣднимъ въ немъ останется». Изрѣченіе это (правду котораго не надо понимать черезчуръ буквально) взято изъ романа «Тяжелая кровь», авторъ котораго Карлъ Генрихъ Ваггерль въ первой своей книгѣ «Хлѣбъ» сложилъ словословіе крестьянскому труду, какъ самому законному, самому священному дѣлу человѣка. Характерно при этомъ, что Ваггерль, оторванный отъ своей бѣдной деревенской семьи сперва службой въ городѣ, а потомъ войною, и ставшій писателемъ главнымъ образомъ благодаря чтенію Гамсуна, въ своихъ книгахъ одинаково далекъ отъ сентиментальнаго умиленія и отъ реалистическаго смакованія бытовыхъ деталей. Деревенскую жизнь видитъ онъ не извнѣ, а изнутри, не въ подробностяхъ, а въ цѣломъ; его увлекаютъ не тѣ или инья обнаруженія или условія ея, а довременный смыслъ, сквозящій въ ея отъ вѣка установленномъ порядкѣ, въ чередованіи ея трудовъ и дней. Цѣлая плеяда современныхъ нѣмецкихъ писателей, отъ старшихъ Штера и Гризе до недавно прославившихся Вихерта и Блунка, объединена этимъ возвращеніемъ къ землѣ, къ крестьянскому, рыбацкому, охотничьему быту, къ провинціальному еще сохранившимся мірамъ съ ихъ мѣстными особенностями, съ ихъ діалектизмами окрашенною рѣчью, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ манерѣ повѣствованія болѣе ровной и спокойной, слегка приподнятой, почти торжественной иногда, возвращающей романъ къ забытому ритму эпической поэмы. Въ Германіи этому содѣйствуетъ, конечно, никогда не уми-

равшая и болѣе могущественная, чѣмъ гдѣ-либо, традиція, къ которой принадлежали въ минувшемъ вѣкѣ Готфридь Келлеръ и Теодоръ Штормъ, Адальбертъ Штифтеръ и Іеремія Готтгельфъ. Одними лишь мѣстными условіями, однако, всей мощи этого движенія объяснить нельзя. Недаромъ, еще раньше, чѣмъ здѣсь, оно проявилось, какъ мы видѣли, въ скандинавскихъ странахъ, гдѣ та же Ундсетъ, или еще Олафъ Дуунъ, обнаруживаютъ такое же влеченіе къ эпическому тону и темпу, къ широкому разливу плавнаго повѣствованія. Недаромъ отдѣльныя, независимыя одно отъ другого проявленія его всплываютъ съ перемѣнною силой по всей Европѣ. И если въ Германіи ему усердно покровительствуетъ нынѣшняя власть, то это приводитъ нерѣдко къ досаднымъ преувеличеніямъ и промахамъ, но не лишаетъ его оправданія и жизненной основы, не мѣняетъ того факта, что первичнымъ остается — здѣсь, какъ и повсюду — именно оно, а не выводы, какіе могутъ изъ него извлечь тѣ или иные соціальныя ученія и политическія партіи.

Въ полярномъ противоположеніи, проводимомъ обычно между нѣмецкой и французской литературой, доля истины, можетъ быть, и есть, но если такъ, то по общности какого-нибудь явленія для той и другой можно судить о всеевропейскомъ его характерѣ. Въ этомъ смыслѣ показательно уже и многолѣтнее пребываніе Жамма въ родномъ Ортезѣ, вѣрность своей провинціи такихъ писателей какъ Анри Пурра или Поль Казень, вниманіе, удѣляемое все чаще Гійомену, Ле Руа, т. е. авторамъ чисто «регіональнымъ». Несравненно показательнѣй еще та тяга къ провинціальнымъ людямъ и провинціальному быту, какую проявляютъ, на примѣръ, Жюльенъ Гринъ и Марсель Жуандо, т. е. какъ разъ романисты, создающіе особыя, замкнутыя въ себѣ міры, населенныя такими же упрямо своеобразными людьми, или наконецъ Франсуа Моріакъ, самъ объяснившійся на этотъ счетъ въ своей книжкѣ о «Провинціи»: гдѣ же имъ иначе искать тѣ цѣльныя души, глубокія чувства, упрямыя страсти, безъ которыхъ ихъ искусство не можетъ обойтись. Человѣка въ нерасщепленномъ еще единствѣ его личности они ищутъ здѣсь, и міръ, еще знающій законы и границы. Лучше сказать нельзя, чѣмъ недавно сказалъ Клодель: «Въ мірѣ, гдѣ ни у чего нѣтъ ни да, ни нѣтъ, гдѣ отсутствуетъ законъ разума и законъ морали,

гдѣ все позволено, гдѣ не на что надѣяться и нечего терять, гдѣ зло не несетъ наказанія и добро награды, въ такомъ мірѣ нѣтъ драмы и нѣтъ борьбы, потому что нѣтъ ничего, ради чего стоило бы бороться». Изъ этого міра и долженъ бѣжать писатель, если онъ хочетъ построить драму или на драматическомъ конфликтѣ построенный романъ. Примѣры такого бѣгства безчисленны во французской, въ итальянской, въ испанской, въ любой литературѣ. Оно уводитъ писателя въ провинціальный городокъ, а оттуда еще дальше, еще ближе къ землѣ, въ помѣстье, въ деревню, въ уединенный хуторъ, на горное пастбище къ пастуху или въ лѣсъ къ охотнику, къ той жизни, какую любить изображать маноскскій житель, уже помянутый нами Жюно. Здѣсь прислушивается онъ къ забытымъ шумамъ, къ первобытнымъ заботамъ и страстямъ, здѣсь чаеъ обрѣсти себя и найти утраченную плоть своего искусства. Не только писатель стремится сюда, но и живописецъ, жаждущій вернуть міръ въ свою картину (чего многіе хотятъ сейчасъ, особенно въ Германіи и въ Италіи), и музыкантъ (тутъ Венгрію слѣдуетъ особо помянуть), постоянно и прежде искавшій обновленія въ деревенской пѣсенной стихіи, но никогда такъ не нуждавшійся въ немъ, какъ именно сейчасъ. И всѣ они не только народное здѣсь находятъ, то самое, что на трезвомъ языкѣ науки называется *mentalité primitive* у Леви Брюля или *primitive Gemeinschaftskultur* у Ганса Хаумана, не только «возвращаются къ землѣ», но и прорываются къ тайной, всего болѣе недостающей имъ стихіи, ощущеніе которой заставило называть ихъ новый реализмъ магическимъ или мистическимъ, хотя точнѣе его было бы назвать реализмомъ мифа.

Возвращеніе къ землѣ, какъ и возвращеніе къ дѣтству, есть исканіе чудеснаго, жажда мифическаго міра, познаваемаго, какъ реальность, а не выдумываемаго, какъ произвольная и пустая фикція. Объ этомъ говоритъ любая изъ упомянутыхъ нами попытокъ въ области искусства и литературы, но это обнаруживается всего яснѣе въ творчествѣ нѣсколькихъ писателей, весьма различныхъ, принадлежащихъ къ разнымъ литературамъ, но объединенныхъ общимъ устремленіемъ, составляющимъ стержень и смыслъ ихъ искусства. Таковъ австріецъ съ Баварской границы Рихардъ Биллингеръ, таковы фламандецъ Тиммермансъ, швей-

царецъ Рамюзъ, англичанинъ Т. Ф. Поуись. Всѣ они враги большого города: Поуись вотъ уже четверть вѣка живетъ въ маленькой дорсетской деревнѣ, Рамюзъ, столько же, примѣрно, времени, въ окрестностяхъ Лозанны, Тиммермансъ — въ тихомъ городкѣ недалеко отъ Антверпена, только Биллингеръ оторвался отъ своего села, но душою остался ему вѣренъ. Всѣ они также изобразители крестьянъ, хотя и не бытописатели крестьянства, всѣ — реалисты въ извѣстномъ смыслѣ, но не охотники за «документомъ», а ловцы человѣческихъ душъ, всѣ имѣютъ отношеніе къ ирраціональному, религіозному по существу, а не только внѣшнему, чувственному опыту. Тиммермансъ близокъ къ одной изъ наиболѣе знакомыхъ, укрѣпленныхъ традиціей разновидности его: францисканской, благословляющей и прославляющей все твореніе. Рамюзъ въ каждой своей книгѣ касается новыхъ областей духовной жизни, но въ давнемъ уже «Исцѣленіи болѣзней» онъ далъ имъ самымъ непревзойденный образецъ очевидности и простоты въ изображеніи чудеснаго. Поуись, наконецъ, равный по таланту Рамюзу, но превосходящій его своеобразіемъ духовнаго уклада, сторонникъ дуалистической мистики предопредѣленія, изобразитель неизсякаемой борьбы добра и зла, въ чьей душѣ жгучее невѣріе сочетается съ такой же жгучей вѣрой, создалъ ни съ чѣмъ несравнимыя и незабываемыя повѣствованія о перевоплощеніяхъ діавола, о Смерти, заблудившейся среди живыхъ, о всеблагомъ, но не всемогущемъ Богѣ въ образѣ виноторговца, странствующаго на грузовикѣ въ сопутствіи архангела Михаила и разливающаго жителямъ дорсетскихъ поселковъ вино смерти и вино любви. Поуиса и Рамюза было бы достаточно, чтобы свидѣтельствовать о наличіи въ современной литературѣ той жажды мифотворенія, той потребности въ чудесномъ, которой ихъ творчество только и живетъ; но существуетъ еще и много другихъ ея примѣровъ, а глубочайшее и потому глубокохристианское увѣнчаніе ея давно уже далъ Клодель въ «L'Annoncé faite à Marie». Деревенскій, первобытный міръ потому и притягателенъ, что проникнуть ощущеніемъ чуда и глубокой связанности съ нимъ человѣческой судьбы. Природнаго, въ концѣ концовъ, потому и ищутъ, что оно приводитъ къ сверхприродному. Потерянный рай первобытности — какъ и дѣтства — вовсе не розовъ, не идилличенъ; въ немъ есть и зло, и

страхъ, и боль; онъ рай лишь по сравненію съ адомъ практической и разумной бездуховности. Если все не-удержимѣй къ нему тянется, его взыскуетъ современный человѣкъ, то не потому, что ждетъ отъ него забавъ и перемѣнъ, а потому, что видитъ просвѣчивающую въ немъ, въ мірѣ современномъ сокрытую, правду и свободу.

4.

Среди многочисленныхъ пытокъ, какимъ подвергается художникъ въ современномъ мірѣ, едва ли не самая тяжкая — пытка свѣтомъ: мучимый ею подобенъ заключенному, у котораго въ камерѣ всю ночь горитъ непереносимо яркая электрическая лампочка. Укрываясь отъ нея, онъ и призываетъ отрицательную Способность, онъ и мечтаетъ вернуться въ міръ, гдѣ этой пытки нѣтъ. Директоръ парижской обсерваторіи недавно заявилъ, что ненавидитъ поэзію, потому что она лжетъ, и ему, человѣку науки, нельзя мириться съ поэтической ложью. Пусть научное и художественное творчества вовсе и не должны враждовать между собой, но міровоззрѣніе художника и въ самомъ дѣлѣ трудно примирить съ міровоззрѣніемъ, основаннымъ на требованіяхъ одной науки. Таблица логарифмовъ столь восхитительно свѣтла, что потрясенный звѣздочетъ въ своей башнѣ подъ круглымъ колпакомъ уже анафематствуетъ мракобѣсовъ Гете и Шекспира. Цифропоклонникъ этотъ вовсе не одинокъ, онъ только откровеннѣе и честнѣй другихъ, точно также считающихъ искусство плутовствомъ и поэзію шарлатанской выдумкой. Новый Моисей спускается съ Синая и на его скрижаляхъ начертаны четыре правила; правосудіе его немилосердно: дважды два и для художника — не три, не пять, но съ этой истиной, отвергающей другія истины, ему дѣлать нечего, и некуда отъ нея спастись. Не всегда спасаетъ и возвратъ въ прошлое человѣчества или человѣка. Остается призываніе тьмы, — той тьмы, гдѣ уже не горитъ надъ тюремной койкой лампочка въ тысячу свѣчей, гдѣ вычислять нечего, гдѣ мѣрять нечѣмъ, гдѣ потухаетъ дневной, пронизаемый для разсудка міръ, и падаетъ плѣнный духъ въ довременный обморокъ сна, безумія, пола, жизни, ночи.

Путь это — старый; заново и всего глубже онъ намѣченъ не меньше полутора ста лѣтъ тому назадъ,

когда и начинается по настоящему «наше время». Немецкие романтики неотступно всматривались в ночное лицо мира; его противоположение дню стало главной темой поэзии Тютчева. Молодого Гете Гердер научил познавать мир ощупью, темной угадкой чувства, и еще во второй части «Фауста» зоркой Линкей слагает свой гимн видимому миру глубокой ночью. Вся литература, все искусство девятнадцатого века пронизаны этим мотивом ухода вглубь, в область недоступную сознанию и потому неподвластную расчленяющему и взвешивающему разсудку. Попытки такого рода могли быть удачны или нет в отношении индивидуальных творческих возможностей, но вопрос весь в том, повторимы ли они теперь, открыты ли еще этот трудный подземный путь или, как столько других, уже и он для художника заказан? Ведь и в этот ночной мир начинают проникать силы, враждебные искусству, ведь и в нем, чем дальше, тем больше, заставляют нас усматривать готовые, необходимостью установленные механизмы, — неизменное действие одинаковых причин. Психоанализ есть наиболее широко задуманная и систематически проводимая попытка к механическим функциям свести все, «подсознательное» и все связанное с ним: сновидения, любовь, неподчиненную разсудку душевную жизнь, мифотворение, художественное творчество. Но и без влияния психоанализа, а лишь параллельно развитию его, стремление, хотя бы и невольное, к усмотрению в самом тайном маховых колес и передаточных ремней, распространяется все больше в современном искусстве и литературе. Художник принимает снотворного, погружается во тьму, но и на самом дне своего сна он видит себя роботом и мир — машиной.

Воображение таких живописцев, как Чурлянис, Руо или Шагал, еще внушает им видения, неподсудные трибуналу «математики и естественных наук», как и психологии, черпающей из того же источника свои законы; но воображение новейших «сверхреалистов» — Кирико, Макса Эрнста, Сальвадора Дали — не поставляет им ничего, кроме материалов, так или иначе использованных уже воспитанным на психоанализе разсудком: оттого их сны и оборачиваются кошмаром, что в какие бы темные углы они ни забрались, вездь в ту же мину-

ту зажигается опять ненавистная электрическая лампочка. О нихъ, въ противоположность формулъ сенсуализма, можно сказать, что въ ихъ чувствѣ нѣтъ ничего, чего бы раньше не было въ разсудкѣ; въ ихъ рисункахъ и картинахъ, какъ въ стихахъ поэтовъ, примыкающихъ къ нимъ, — не первобытный хаосъ, способный родить жизнь и свѣтъ, а сумбуръ разрушеннаго города, или разорваннаго снарядомъ тѣла. Даже у такого глубоко одареннаго (съ теоріей сверхреализма не связаннаго) волшебника и сновидца, какъ Марсель Жуандо, чувствуется что-то нарочитое, насильственное и застывшее: окаменѣлая судорога, подавленный крикъ; разсудочный умыселъ превратилъ въ соляные столпы его людей съ вычурными именами, и вездѣ въ его книгахъ — все тѣ же гальванизированные, неживыя существа, — священные изваянія и восковые куклы, — какъ тѣ манекены, что выставлены въ окнѣ на площади, въ городкѣ Шаминадурѣ, у старой торговки Прюдансъ Отшомъ. Но всего разительнѣе, пожалуй, перемѣны, о которыхъ идетъ рѣчь, сказались въ творчествѣ и судьбѣ Лауренса. Пансексуализмъ Розанова (котораго Лауренсъ не зналъ, и котораго, если бы зналъ, онъ, можетъ быть, не понялъ) былъ погруженіемъ въ угробную мглу чадороднаго, добраго, всепоглощающаго, но и всесогрѣвающаго пола. Пансексуализмъ Лауренса, быть можетъ, хотѣлъ бы быть тѣмъ же, или во всякомъ случаѣ, — благословеніемъ жизни, обожествленіемъ начала, возвращающаго человѣку природную цѣлостность, утраченную имъ; но этимъ онъ стать не сумѣлъ: трагическая неудача «Любовника лэди Чаттерлей», послѣдней и любимой книги Лауренса, переписанной имъ наново три раза, заключается въ томъ, что славословіе искони единой, нераздѣльно тѣлесной и душевной человѣческой любви само собой, помимо воли автора оказалось подмѣненнымъ тутъ предписаніями на предметъ нормальнаго функціонированія полового механизма.

Какъ это бываетъ часто, тѣ же самыя разрушительныя силы, что только отразились на искусствѣ многихъ, будучи ему помѣхой, исказивъ его направленіе и смыслъ, тѣ же самыя силы все же выразились въ искусствѣ одного: изъ трагедіи творчества стали трагедіей, выраженной въ творчествѣ. Въ области распыленія личности и разложенія романа, этотъ одинъ — Марсель Прусть; въ области механизации беско-

знательнаго это — Франц Кафка. Передъ смертью (въ 1924 году), какъ бы ощущая недовершенность своего дѣла, тупость своихъ усилій, онъ всѣ писанія свои, кромѣ немногихъ, изданныхъ при жизни, завѣщаль сжечь, но его душеприказчикъ Максъ Бродъ послѣднюю волю своего друга исполнить не рѣшился. Годъ за годомъ стали появляться странныя, ни на что другое непохожія книги, и въ совокупности составили одно изъ самыхъ изумительныхъ свидѣтельствъ современнаго литературнаго сознанія о самомъ себѣ. Въ Германіи, въ Европѣ свидѣтельство это еще не совсѣмъ оцѣнено, да оцѣнить его и трудно, такъ какъ книги Кафки никому не навязываются, никого не стремятся убѣдить; первое ихъ качество — необыкновенно четкій, прозрачный, музыкальный, классически-спокойный, мастерски-отточенный языкъ, съ помощью котораго только и можно было передать все то, никогда еще не выраженное, безнадежно-темное и, конечно, непередаваемое до конца, что заключено, какъ ночная тьма въ хрустальный сосудъ, въ необыкновенныя эти книги. Будь онѣ написаны сколько нибудь «романтическимъ», украшеннымъ, риторически-взволнованнымъ стилемъ, онѣ потеряли бы свое значеніе, да ихъ и просто нельзя было бы читать. Простота и ясность внѣшняго покрова только и дѣлаютъ допустимой, но зато и подчеркиваютъ вдвойнѣ ихъ глубокую внутреннюю странность.

Странность эта проистекаетъ не изъ какой нибудь предвзятой манеры, не изъ суетнаго исканія оригинальности, а изъ особаго воспріятія міра, свойственнаго Кафкѣ, до конца сросшагося съ самымъ его существомъ. Издатель одного изъ его трехъ неоконченныхъ романовъ, которому Бродъ далъ заглавіе «Америка», такъ излагаетъ его содержаніе: «Юный школьникъ Карлъ долженъ вслѣдствіе непріятности, стряшейся съ нимъ, покинуть родительскій домъ и Европу. Безпомощный, не имѣющій на кого положиться, кромѣ самого себя, онъ узнаетъ богатый и нищенскій Нью-Йоркъ, бродягой пробивается въ жизни, дѣлается лифтбоемъ въ большой гостинницѣ, затѣмъ слугою сомнительныхъ господъ, и, наконецъ, выбивается на прямую дорогу благодаря непоколебимой своей порядочности». Объ этомъ резюме слѣдуетъ сказать, что оно одновременно и вполнѣ точно, и совершенно ложно. Внѣшне все происходитъ именно такъ, какъ въ немъ указано, но

внутреннее существо книги самым рѣзкимъ образомъ противорѣчитъ внѣшнему ея содержанію. Всѣ отнюдь не фантастическія событія, о которыхъ такъ спокойно и ясно рассказываетъ Кафка, на самомъ дѣлѣ призрачны, обладаютъ неполной реальностью сновидѣній; имъ всегда чего-то не хватаетъ, чтобы походить на жизнь, какихъ то простѣйшихъ чувственныхъ качествъ: то кажется, что мы присутствуемъ на концертѣ, гдѣ піанистъ, какъ ни въ чемъ не бывало, играетъ на нѣмой клавиатурѣ, то мы слышимъ разговоръ, но губы собесѣдниковъ неподвижны и вмѣсто глазъ у нихъ провалы въ тьму. Всѣ люди, столь, казалось бы, обыкновенные, такъ просто обрисованные, мы чувствуемъ, что они не отбрасываютъ тѣней, что они могутъ пройти сквозь стѣну или растаять въ лучѣ солнца. Чѣмъ дальше мы подвигаемся въ чтеніи романа — это впечатлѣніе достигаетъ почти невыносимой силы въ послѣдней главѣ «Америки», — тѣмъ больше убѣждаемся, что передъ нами развертывается прозрачная аллегорія, которой вотъ, вотъ мы угадаемъ смыслъ. Этотъ смыслъ, онъ намъ нуженъ, мы его ждемъ, ожиданіе нарастаетъ съ каждою страницей, книга становится похожей на кошмаръ за минуту передъ пробужденіемъ, — но пробужденія такъ и не будетъ до конца. Мы обречены на бессмыслицу, на безвыходность, непробудную путаницу жизни; и въ мгновенномъ озареніи вдругъ мы понимаемъ: только это Кафка и хотѣлъ сказать.

Жизнь — кромѣшная тьма; и опять, еще рѣшительнѣе, чѣмъ у кого либо другого, не тьма рожденія, пола, творческаго хаоса, но тьма обреченности и смерти. Кафка ушелъ въ безсознательное до границъ безумія, и увидѣлъ тамъ одно: вѣчный приговоръ. Герой «Америки» приговоренъ къ одиночеству и бездомности, герой «Замка» — къ неумѣнію высказаться, найтись, сказаться, герой «Процесса» — къ безвыходному страху суда и наказанія. Съ еще болѣе потрясающей силой, чѣмъ въ трехъ романахъ, это выражено въ нѣкоторыхъ изъ отрывковъ, собранныхъ подъ заглавіемъ «На постройкѣ Китайской стѣны», особенно въ «Размышленіяхъ собаки», гдѣ раскрыта тщета мысли и безпредметность знанія, и въ страшномъ рассказѣ «Постройка», ведущемся въ первомъ лицѣ отъ имени невѣдомаго звѣря, спасающагося въ хитроумномъ лабиринтѣ вырытой имъ норы отъ смертельной опасности, которая все равно его настигнетъ. Всѣ книги, всѣ

замыслы Кафки сводятся къ одному: показать одновременно безсмысленность и неизбежность тяготящаго надъ человѣческимъ бытіемъ закона. Человѣкъ, по страшному его слову, тщетно бьется лбомъ — о собственный лобъ. Спасенья нѣтъ. Ощущеніе приближающагося удушья, какъ у заживо погребеннаго, проснуващагося въ гробу, никогда еще не было передано съ такою силой, какъ въ этихъ прохладно написанныхъ, вѣжливыхъ, аккуратныхъ книгахъ. Самое искусство для того и существуетъ, чтобы открыть западню существованія. Оно не лжетъ; оно иносказаніями говоритъ о тайнѣ міра, и это — тайна не свободы, а необходимости. «Наше искусство — сказалъ Кафка, — ослѣпленность истиной: только свѣтъ на отшатнувшемся перекошенномъ лицѣ — правда; больше ничто».

Художественный даръ Кафки былъ таковъ, что онъ позволилъ ему воплотить въ искусствѣ до конца его нечеловѣчески односторонній, узкій и глубокій опытъ. Но изъ какого отчаянія родилось это искусство и какое грозное заключается въ немъ предостереженіе! Глубже, чѣмъ кто-либо, погрузился Кафка въ ночной міръ, и не творческую свободу онъ тамъ нашель, а тотъ же самый механически-непреложный, математически-расчисленный законъ, отъ котораго искусство нашего времени съ такимъ упорствомъ и съ такимъ трудомъ давно уже ищетъ избавленія. Отчего это случилось? Не отъ того ли, что механическая причинность такую власть получила не только надъ умомъ, но и надъ самымъ воображеніемъ художника; что ее одну онъ только и обреченъ отнынѣ видѣть, даже въ безсознательномъ, даже въ царствѣ сновидѣнія и ночи. Кафка, благодаря полубезумному своему генію, только яснѣй другихъ намъ показалъ то, что тяготѣетъ и надъ этими другими. Онъ подчинился одному своему, въ извѣстномъ направленіи безошибочному, инстинкту; другіе захотѣли дѣйствовать принципиально, исходя изъ идеи того, что для Кафки было непосредственно даннымъ, глубоко пережитымъ, — и оттого получилось у нихъ уже не искусство гибели, а гибель самого искусства. Сюда относятся многочисленныя попытки замѣнить художественное творчество магіей, то есть совокупностью пріемовъ, имѣющихъ цѣлью систематически воздѣйствовать на безсознательное и въ томъ или иномъ заранѣе извѣстномъ направленіи измѣнять душевную жизнь читателя, слушателя или зрителя. Сто-

ронники такой замѣны не всегда отдають себѣ отчетъ въ томъ, что магія отличается отъ прикладной науки только своими методами, но совпадаетъ съ ней въ основномъ устремленіи своемъ, въ своей цѣли, — тогда какъ у искусства цѣли, въ этомъ смыслѣ, вообще нѣтъ, — въ своемъ желаніи непосредственно вліять на природу и въ данномъ случаѣ на человѣка, — дабы исцѣлить его или погубить. Приближеніе, однако, къ научному или полунучному образу мыслей получается въ такихъ случаяхъ само собою, какъ видно на примѣрѣ французскихъ художниковъ и писателей, объединившихся вокругъ журнала «Минотавръ». Чѣмъ сильнѣе въ магическомъ дѣйствіи проступаетъ сознательное намѣреніе произвести тотъ или иной эффектъ, тѣмъ оно убійственнѣе для искусства; скорѣе ужъ въ извѣстныхъ границахъ совмѣстимо съ нимъ сопряженное съ отчаяніемъ и рискомъ стихійное стремленіе вырваться изъ расчисленнаго и упорядоченнаго міра въ случайность, въ хаосъ, въ разрывъ всѣхъ связей и всѣхъ единствъ, дабы хоть этимъ способомъ, хоть на минуту ощутить чудесное. Однако и тутъ опасность для искусства остается велика: остается соблазнъ превратить въ правило и самую случайность, сдѣлать беззаконность и произволь отправной точкой для новаго принужденія. Ирраціонализмъ, возведенный въ абстрактный принципъ, есть худшая форма раціоналистическаго заблужденія, и въ современномъ мірѣ достаточно примѣровъ самаго кровожаднаго детерминизма, извлеченнаго изъ произвольныхъ предпосылокъ, отнюдь не сверхразумныхъ, но горделиво освобожденных отъ провѣрки разумомъ. Искусство задыхается въ мірѣ подвластномъ научно-утилитарному predetermined-арифметическому мышленію, но никакого притока воздуха не получитъ оно отъ того, что эта арифметика будетъ примѣняться къ иррациональнымъ даннымъ, вмѣсто раціональныхъ. Символь современной цивилизаціи не только машина, но и прикрѣпленный къ этой машинѣ дикарскій или ребяческій фетишъ. Если отъ слишкомъ сильной электрической лампочки у художника начинаютъ болѣть глаза, это не значитъ, что ее нужно разбить или замѣнить коптящею свѣчей; это значитъ, что изъ тюремной камеры надо искать выхода къ солнечному свѣту.

5.

Возрожденіе чудеснаго, возвращеніе искусства въ міръ, гдѣ ему было бы легко дышать, недостижимо полностью ни на одномъ изъ отдѣльныхъ, казалось бы, ведущихъ къ нему путей, недостижимо даже и черезъ ихъ сліяніе. Однимъ возвратомъ къ дѣтству человека или міра еще не вернуть искусству утраченной цѣльности и полноты, хотя бы по тому, что возвратъ этотъ самъ никогда не бываетъ цѣлостнымъ и совершеннымъ. Однимъ раскрѣпощеніемъ случайностей, культомъ непредвидѣннаго, магіей риска и азарта, безогляднымъ погруженіемъ въ ночную тьму не добиться прорыва въ тотъ подлинно чудесный міръ, гдѣ законы нашего міра не опрокинуты, а лишь оправданы и изнутри просвѣтлены. Искусства у цивилизаціи нельзя отвоевать хотя бы и самымъ отважнымъ набѣгомъ въ забытую страну, гдѣ оно когда-то жило, гдѣ ему хорошо жилось. На путяхъ, что въ эту страну ведутъ, можно частично обрѣсти и вымыселъ, и живыхъ людей, и языкъ поэзіи (вмѣсто языка газеты), и мерцающій очеркъ міра и начатки миѳическаго мышленія. Всѣ эти пріобрѣтенія, однако, недостаточны, непрочны, въ любую минуту могутъ оказаться призрачными, если они не укоренены въ религіозномъ міровоззрѣніи или, проще и точнѣй сказать, въ религіозной вѣрѣ. Вѣдь, въ концѣ концовъ, именно тоску по ней и выражаютъ попытки вернуться къ дѣтству, къ землѣ, погрузиться въ ночные сны, научиться Отрицательной Способности. Вѣра только и отдѣляетъ миѳическое (въ болѣе глубокомъ смыслѣ слова) отъ фиктивнаго; безъ нея художнику остается либо внутренне согласиться съ разсудочнымъ разложеніемъ своего искусства, либо предаваться болѣе или менѣе явному самообману и такъ строить свое искусство, какъ если бы вѣра у него была. Очень характерно, что именно такое «als ob» прямо-таки рекомендуетъ поэту, а значитъ и всякому художнику, одинъ изъ самыхъ выдающихся среди современныхъ англійскихъ теоретиковъ литературы, Ричардсъ. Наукопоклонникъ этотъ къ поэзіи не глухъ и потому не можетъ не понимать ея несовмѣстимости съ міровоззрѣніемъ науки; онъ понимаетъ, что поэту необходима вѣра, хоть какая нибудь вѣра (belief), но ввиду своей неспособности допустить въ будущемъ ничего, кромѣ все разрастающейся диктатуры научнаго разсудка, онъ предлагаетъ ему нѣ-

кую безпредметную вѣру, вѣру «ни во что», но которая имѣла бы всѣ психологическія послѣдствія настоящей вѣры, позволяя такимъ образомъ и рационалистическую невинность соблюсти, и пріобрѣсти капиталъ, необходимый для поэтическаго творчества. Убѣжденіе Ричардса въ возможность такой невѣрующей вѣры есть, конечно, лишь одна изъ разновидностей характернаго для поклонниковъ разсудка и прогресса убѣжденія въ совмѣстимости чего угодно съ чѣмъ угодно: высокой нравственности съ безбожіемъ, челоѣкоистребленія съ челоѣколюбіемъ, работа съ Рафаэлемъ, прогресса съ культурой, гуманизма съ техницизмомъ, либерально-правого государства съ демократіей и демагогіей. На самомъ дѣлѣ существуетъ рационалистическое невѣріе, и существуетъ несовмѣстимая съ нимъ вѣра въ Бога, или хотя бы въ излученіе божества, въ сверхразсудочное божественное начало мірозданія.

Вѣра, питающая искусство, вѣра, которой оно живетъ и безъ которой, рано или поздно, оно умретъ, можетъ, разсуждая отвлеченно, быть не христіанской; но послѣ девятнадцати вѣковъ христіанства нельзя себѣ представить возвращенія европейской культуры къ какой-нибудь изъ низшихъ религій, всѣ цѣнности которыхъ христіанствомъ впитаны и пріумножены; можно себѣ представить только или христіанское обновленіе культуры или уничтоженіе ея разсудочной цивилизаціей. Всѣ попытки возродить искусство путемъ возрожденія чудеснаго должны поэтому приводить къ христіанскому осмысленію этого чудеснаго, и мы увидимъ, что и на самомъ дѣлѣ онѣ къ нему приводятъ, если вспомнимъ, что исканіе миѳа, чѣмъ ближе подходило къ цѣли, тѣмъ неудержимѣе облекалось въ образы и цвѣта христіанскаго преданія. Такъ было у Поуиса и Рамюза, и еще у многихъ другихъ отнюдь не всегда исходившихъ изъ готоваго христіанскаго міровоззрѣнія писателей; но той же предустановленной связью объясняется и мощный подъемъ чисто-религіознаго творчества, какой наблюдается и въ искусствѣ, и особенно въ большинствѣ европейскихъ литературъ за послѣднія тридцать лѣтъ, и котораго никто не могъ предвидѣть еще въ концѣ минувшаго столѣтія. Три англійскихъ поэта, Пэтморъ, Гопкинсъ, Френсисъ Томпсонъ еще въ XIX вѣкѣ явились провозвѣстниками этого новаго подъема, для котораго одно уже имя Клоделя, величайшаго поэта нашего времени и поэта не менѣ

христiанскаго, чѣмъ Данте или Кальдеронъ — свидѣтельство достаточное и не требующее поясненiй. Къ этому имени можно было бы присоединить имена многихъ другихъ католическихъ писателей во Франци, въ Германiи, въ скандинавскихъ странахъ, въ Англии, Италии, Испании, и притомъ писателей, книги которыхъ принадлежатъ къ лучшему, что дала современная литература, съ чѣмъ согласится всякiй, кто читалъ хотя бы Морiака и Дю Боса, Честертона и Папини, Унамуно, Ундсетъ и Гертруду фонъ Ле Форъ. Этому католическому движенiю родственно англиканское, къ которому примкнулъ такой влiятельный критикъ и выдающiйся поэтъ, какъ Т. С. Элиотъ, и православное, питаемое духовнымъ наслѣдiемъ Хомякова, Достоевскаго и Владимiра Соловьева, выразившееся главнымъ образомъ въ области мысли, но которому только революцiя помѣшала найти достойное выраженiе въ художественномъ творчествѣ. Протестантизмъ въ этомъ обновленiи христiанской культуры представленъ, какъ и слѣдуетъ ожидать, слабѣе. Это объясняется исконнымъ его миѳоборчествомъ, въ связи съ которымъ особенно показателенъ тотъ фактъ, что наиболѣе выдающiеся протестантскiе писатели этого направленiя, тѣ же Поуисъ и Размюзъ, пытаются какъ разъ на пути «возвращенiя къ землѣ» вновь обрѣсти утраченную миѳическую основу своей религи. Вслѣдъ за искусствомъ слова, усиливаются религиозныя побужденiя и въ музыкѣ, и въ архитектурѣ (о чемъ свидѣлствуютъ, особенно въ Германiи, нѣкоторые недавнiе католическiе храмы) и въ изобразительномъ искусствѣ, гдѣ можно напомнить такiя, все еще правда исключительныя явленiя, какъ послѣднiй перiодъ живописи Руо, какъ иллюстраци къ четвертому Евангелiю Петрова-Водкина.

Самый прямой, да и единственный до конца вѣрный путь возрожденiя чудеснаго, а значитъ и возрожденiя искусства, лежитъ черезъ воссоединенiе художественнаго творчества съ христiанскимъ миѳомъ и христiанской церковью; но что на этомъ пути нѣтъ препятствiй, этого, кромѣ благочестивыхъ оптимистовъ, мало понимающихъ сложную жизнь и сложную судьбу искусства, никто не рѣшится утверждать. Со стороны искусства наблюдается нерѣдко только эстетическое, т. е. непозволительно-поверхностное даже въ чисто художественномъ смыслѣ, отношенiе къ христiанской религи, рассматриваемой лишь какъ всѣмъ доступная

кладовая, полная заготовленныхъ впрокъ красотъ, которыми художникъ можетъ распорядиться какъ изобрѣтательный поваръ превосходнаго качества провизіей. Со стороны церкви столь же часто можно наблюдать недовѣріе къ искусству, боязнь творчества, покровительство самымъ отвратительнымъ издѣліямъ стандартизированнаго дурнаго вкуса, нежеланіе видѣть въ стѣнахъ храма ничего, кромѣ хотя бы и мертваго, но привычнаго. Наканунѣ возрожденія французской католической литературы два полюса въ отношеніяхъ между церковью и искусствомъ символизировались фигурами приспособлявшаго религію къ искусству Гюисманса и отвергавшаго искусство ради религіи Блуа; но у Гюисманса былъ свой подвигъ и своя проблема, у Блуа былъ великій огонь и гнѣвъ, чаще же всего наталкиваешься просто на равнодушіе церкви и вѣрующихъ къ искусству, а искусства — къ духовному содержанію религіи. Недаромъ скептики и рационалисты, какъ Реми де Гурмонъ, сумѣли оцѣнить красоту средневѣковыхъ латинскихъ гимновъ, въ которыхъ большинство церковныхъ людей видѣли благочестіе, но не замѣчали творчества. Очень немногіе среди католиковъ сумѣли понять, что современное религіозное искусство ихъ церкви, — искусство достойное великаго своего прошлаго, — это Клодель, а не нравоучительные романы и розовые стишки, Руо, а не то, что продается въ лавкахъ возлѣ церкви Сень-Сюльписъ или пріобрѣтается нынѣ для украшенія града Ватикана; и точно также православнымъ людямъ очень трудно бываетъ внушить, что подражаніе иконному ремеслу XIX вѣка съ русскимъ религіознымъ искусствомъ ничего общаго не имѣетъ и можетъ только повредить часмому его возрожденію.

Затрудненія, возникающія изъ взаимнаго непониманія, велики, но есть заключающая ихъ въ себѣ трудность, еще болѣе серьезная и глубокая. Разсудочное разложеніе, которому подвергается современное искусство и вся современная культура, способно отравить своимъ ядомъ и церковную жизнь, и религіозное сознаніе. Въ этой области, какъ и во всѣхъ другихъ, оно превращаетъ живой организмъ въ готовую систему, которую можно избрать, не переживъ, въ которую можно «включиться» произвольнымъ актомъ, механически влекущимъ за собой постепенное приспособленіе къ сложному, разъ навсегда расчисленному механизму. Духъ уступаетъ буквѣ, живая вѣра истлѣваетъ въ

мертвомъ знаніи, религія Христа замѣняется христіанствомъ, т. е. чѣмъ то, что и въ самомъ дѣлѣ можно обозначить словомъ, не только по грамматическому составу, но и по смыслу близкимъ къ такимъ словамъ, какъ кантіанство, или гегеліанство, какъ будто и въ самомъ дѣлѣ есть нѣкій соизмѣримый съ томизмомъ или марксизмомъ «христіанизмъ». Любое христіанское исповѣданіе насчитываетъ множество людей, называющихъ себя вѣрующими только потому, что нѣкогда они какъ бы заявили остальнымъ: «вы слѣдуете Евклиду, мы же рѣшили послѣдовать за Лобачевскимъ или Риманомъ», послѣ чего и замкнулись въ свою геометрію, столь же неукоснительно-отвлеченную, какъ и всякая другая. Конечно, люди творчески одаренные на такомъ христіанствѣ успокоиться не могутъ, однако сплошь и рядомъ и они какъ то ужъ слишкомъ безмятежно утверждаютъ въ своей унаслѣдованной или заново пріобрѣтенной вѣрѣ, тѣмъ самымъ превращая ее въ наукоподобную увѣренность или идейную убѣжденность, такъ что и никейскій символъ въ ихъ устахъ становится похожъ на таблицу умноженія, если не на декларацію правъ или эрфуртскую программу. Даже люди подлинной и горячей вѣры не всегда находятъ въ ней стимулъ своему творчеству, и книги Папини, написанныя послѣ обращенія, не могутъ сравниться съ воплемъ отчаянія, какимъ былъ его «Конченный человѣкъ». Даже художникъ религіозно одаренный можетъ религіей усыпить въ себѣ художника, если она представляется ему чѣмъ то установленнымъ извнѣ, чѣмъ то, что не свершается, а уже свершилось. Вотъ почему возсоединеніе искусства съ религіей, если ему суждено осуществиться, будетъ не только спасеніемъ искусства, но и симптомомъ религіознаго возрожденія. Когда отвердѣвшая вѣра станетъ вновь расплавленной, когда въ душахъ людей она будетъ вновь любовью и свободой, тогда зажжется и искусство ея собственнымъ живымъ огнемъ. Къ этому въ мірѣ многое идетъ, и только это одно можетъ спасти искусство. Другого пути для него нѣтъ и не можетъ быть, — потому что художественный опытъ есть въ самой своей глубинѣ опытъ религіозный, потому что изъявленія вѣры не можетъ не заключать въ себѣ каждый творческій актъ, потому что міръ, гдѣ живетъ искусство, до конца прозраченъ только для религіи.

Все изображаемое да будетъ преображено; все, что выражено, да станетъ воплощеннымъ. Это зву-

читъ мистическимъ заклятіемъ, но это и есть тайный законъ всякаго искусства, несоблюденіе котораго, вольное или невольное, сознательное или нѣтъ, карается нескончаемымъ хожденіемъ по мукамъ. Художникъ проваливается изъ ада въ худшій адъ, странствуя изъ сырой дѣйствительности въ міръ развоплощенныхъ формъ и возвращаясь опять къ образамъ жаждущимъ преображенія. Никакой умъ и талантъ, никакія знанія *одни* его не спасутъ, не помогутъ найти животворящее, утраченное имъ слово. Преображеніе не есть операція вычисляющаго разсудка, оно есть чудо, и воплощеніе — чудо, еще болѣе чудесное. Ихъ истинный смыслъ открывается не въ философіи, не въ наукѣ, не въ самомъ искусствѣ, а только въ мѣтахъ и тайнствахъ религіи. Изъ религіи исходитъ и въ религію возвращается всякое искусство, не только въ смыслѣ историческомъ или индивидуально-психологическомъ, но и въ силу собственной своей логики или металогики, зависящей отъ неотъемлемой его природы. Всѣ понятія, безъ которыхъ нельзя и подойти къ сколько нибудь углубленному истолкованію искусства, коренятся въ религіозной мысли, и даже словесныя формы, отвѣчающія имъ, заимствованы у богословія. Вѣрно это не только о понятіяхъ преображенія и воплощенія, опредѣляющихъ творческій путь художника, но и о понятіяхъ, относящихся къ законченному произведенію искусства, гдѣ мы находимъ ту антиномическую цѣлостность, то совмѣщеніе противоположностей, пониманіе которыхъ составляетъ важнѣйшій предметъ религіозной онтологіи и высшую свою форму получаетъ въ христіанской догмѣ. Если въ художественномъ произведеніи противоположности не совмѣщены, оно распадается на составныя части; если онѣ не достаточно противоположны, оно оказывается вялымъ и пустымъ. Уже въ его творческомъ ядрѣ совмѣщаются необходимость и свобода, личный выборъ и надличное предопредѣленіе; единство стиля потому такъ и насущно для искусства, что оно есть гарантія этой совмѣстности, этого сліянія, подобнаго тому сліянію враждующихъ началъ, какое постулируется христіанскимъ ученіемъ о свободѣ воли.

Законъ противорѣчія для искусства отмѣненъ, или вѣрнѣе, замѣненъ закономъ всеединства. Логика искусства есть логика религіи. Искусство ее принимаетъ, какъ условіе своего бытія; религія ее даетъ, какъ

раскрытие, въ предѣлахъ доступнаго человѣку, сокровенной своей сущности. При этомъ искусство не только тяготеетъ къ религіи, вродѣ того, какъ тяготеетъ къ математикѣ современное естествознаніе, да и вся современная наука, т. е. заимствуя у нея свое интеллектуальное строеніе, но и реально коренится въ ней, будучи въ своей глубинѣ съ нею соприсродно. Вотъ почему искусство еще не гибнетъ, когда отдаляется отъ церкви, когда художникъ перестаетъ исповѣдывать внутренне еще живущую въ немъ вѣру, тогда какъ естествознаніе въ современной его формѣ стало бы невозможнымъ, если бы исчезла вѣра въ математику. Гибнетъ искусство послѣ того, какъ погибаетъ стиль, хотя бы не религіозный, но утверждающій, въ силу самаго своего существа, сверхразумный, коренящійся въ религіи смыслъ искусства. Окончательно разрушаютъ этотъ смыслъ рационализирующія, механизующія силы, удушающія всякій зародышъ художественнаго творчества. Механическимъ сложениемъ распавшихся частицъ духа не воплотить, міра не преобразить, антиномической ткани художественнаго произведенія не создать и цѣлостной вселенной не построить. Послѣдняя отторженность отъ религіи, отъ религіознаго мышленія, отъ укорененнаго въ религіи міросозерцанія и міро-построенія (замѣняемаго разсудочнымъ міро-разложеніемъ), не то что отдаляетъ искусство отъ церкви, дѣлаетъ его нерелигіознымъ, «свѣтскимъ»; она отнимаетъ у него жизнь.

Безъ видимой связи съ религіей искусство существовало долгіе вѣка. Но невидимая связь въ тѣ вѣка не порывалась. Художникъ новой исторіи — Шекспиръ, Гете, Пушкинъ — жилъ въ мірѣ уже не религіозномъ (въ какомъ жилъ Данте), но все еще въ подлинно человѣческомъ, управляемомъ совѣстью, иначе говоря, проникнутымъ тайной религіей, мірѣ, не въ мірѣ, вѣрующемъ во власть одной лишь таблицы умноженія. Художникъ, пусть и невѣрующій, въ своемъ искусствѣ все же творилъ таинство, послѣднее оправданіе котораго религіозно. Совершенію таинства помогало чувство стили, чувство связи съ міромъ и людьми. Таинство можетъ совершаться и грѣшными руками; современное искусство разлагается не потому, что художникъ грѣшенъ, а потому, что, сознательно или нѣтъ, онъ *отказывается совершить таинство*. Художественное творчество есть своего рода пресуще-

читъ мистическимъ заклятіемъ, но это и есть тайный законъ всякаго искусства, несоблюденіе котораго, вольное или невольное, сознательное или нѣтъ, карается нескончаемымъ хожденіемъ по мукамъ. Художникъ проваливается изъ ада въ худшій адъ, странствуя изъ сырой дѣйствительности въ міръ развоплощенныхъ формъ и возвращаясь опять къ образамъ жаждущимъ преображенія. Никакой умъ и талантъ, никакія знанія *одни* его не спасутъ, не помогутъ найти животворящее, утраченное имъ слово. Преображеніе не есть операція вычисляющаго разсудка, оно есть чудо, и воплощеніе — чудо, еще болѣе чудесное. Ихъ истинный смыслъ открывается не въ философіи, не въ наукѣ, не въ самомъ искусствѣ, а только въ мѣтахъ и тайнствахъ религіи. Изъ религіи исходитъ и въ религію возвращается всякое искусство, не только въ смыслѣ историческомъ или индивидуально-психологическомъ, но и въ силу собственной своей логики или металогики, зависящей отъ неотъемлемой его природы. Всѣ понятія, безъ которыхъ нельзя и подойти къ сколько нибудь углубленному истолкованію искусства, коренятся въ религіозной мысли, и даже словесныя формы, отвѣчающія имъ, заимствованы у богословія. Вѣрно это не только о понятіяхъ преображенія и воплощенія, опредѣляющихъ творческій путь художника, но и о понятіяхъ, относящихся къ законченному произведенію искусства, гдѣ мы находимъ ту антиномическую цѣлостность, то совмѣщеніе противоположностей, пониманіе которыхъ составляетъ важнѣйшій предметъ религіозной онтологіи и высшую свою форму получаетъ въ христіанской догмѣ. Если въ художественномъ произведеніи противоположности не совмѣщены, оно распадается на составныя части; если онѣ не достаточно противоположны, оно оказывается вялымъ и пустымъ. Уже въ его творческомъ ядрѣ совмѣщаются необходимость и свобода, личный выборъ и надличное предопредѣленіе; единство стиля потому такъ и насущно для искусства, что оно есть гарантія этой совмѣстности, этого сліянія, подобнаго тому сліянію враждующихъ началъ, какое постулируется христіанскимъ ученіемъ о свободѣ воли.

Законъ противорѣчія для искусства отмѣненъ, или вѣрнѣе, замѣненъ закономъ всеединства. Логика искусства есть логика религіи. Искусство ее принимаетъ, какъ условіе своего бытія; религія ее даетъ, какъ

раскрытие, въ предѣлахъ доступнаго человѣку, сокровенной своей сущности. При этомъ искусство не только тяготѣетъ къ религіи, вродѣ того, какъ тяготѣетъ къ математикѣ современное естествознаніе, да и вся современная наука, т. е. заимствуя у нея свое интеллектуальное строеніе, но и реально коренится въ ней, будучи въ своей глубинѣ съ нею соприсродно. Вотъ почему искусство еще не гибнетъ, когда отдаляется отъ церкви, когда художникъ перестаетъ исповѣдывать внутренно еще живущую въ немъ вѣру, тогда какъ естествознаніе въ современной его формѣ стало бы невозможнымъ, если бы исчезла вѣра въ математику. Гибнетъ искусство послѣ того, какъ погибаетъ стиль, хотя бы не религіозный, но утверждающій, въ силу самаго своего существа, сверхразумный, коренящійся въ религіи смыслъ искусства. Окончательно разрушаютъ этотъ смыслъ рационализирующія, механизирующія силы, удушающія всякій зародышъ художественнаго творчества. Механическимъ сложениемъ распавшихся частицъ духа не воплотить, міра не преобразить, антиномической ткани художественнаго произведенія не создать и цѣлостной вселенной не построить. Послѣдняя отторженность отъ религіи, отъ религіознаго мышленія, отъ укорененнаго въ религіи міросозерцанія и міро-построенія (замѣняемаго разсудочнымъ міро-разложеніемъ), не то что отдаляетъ искусство отъ церкви, дѣлаетъ его нерелигіознымъ, «свѣтскимъ»; она отнимаетъ у него жизнь.

Безъ видимой связи съ религіей искусство существовало долгіе вѣка. Но невидимая связь въ тѣ вѣка не порывалась. Художникъ новой исторіи — Шекспиръ, Гете, Пушкинъ — жилъ въ мірѣ уже не религіозномъ (въ какомъ жилъ Данте), но все еще въ подлинно человѣческомъ, управляемомъ совѣстью, иначе говоря, проникнутымъ тайной религіей, мірѣ, не въ мірѣ, вѣрующемъ во власть одной лишь таблицы умноженія. Художникъ, пусть и невѣрующій, въ своемъ искусствѣ все же творилъ таинство, послѣднее оправданіе котораго религіозно. Совершенію таинства помогало чувство стили, чувство связи съ міромъ и людьми. Таинство можетъ совершаться и грѣшными руками; современное искусство разлагается не потому, что художникъ грѣшенъ, а потому, что, сознательно или нѣтъ, онъ *отказывается совершать таинство*. Художественное творчество есть своего рода пресуще-

ствленіе даровъ, котораго никто еще не совершалъ по учебнику химіи, въ стерелизованной ретортѣ. Разсудокъ убиваетъ искусство, вытѣсняя высшій разумъ, издревле свойственный художнику. Тамъ, гдѣ этотъ разумъ сохранился, — а въ современномъ мірѣ мы еще повсюду наталкиваемся на его слѣды, — человекъ уже понялъ, что искусство онъ снова обрѣтетъ только на путяхъ религіи. Все живое, что пробивается сейчасъ сквозь тлѣніе, прикрытое камнемъ и металломъ, только упованіемъ этимъ и живетъ. Нѣтъ пути назадъ, въ человѣческой мірѣ, согрѣваемый незримо божественнымъ огнемъ, свѣтящимъ сквозь густое облако. Отъ смерти не выздоравливаютъ. Искусство — не больной, ожидающій врача, а мертвый, чающій воскресенія. Оно возстанетъ изъ гроба въ сожигающемъ свѣтѣ религіознаго прозрѣнія или, отслуживъ по немъ скорбную панихиду, намъ придется его прахъ предать землѣ.

Страстная Суббота.

Парижъ.

1935.

Оглавленіе.

	Стр.
Глава первая . . . «Надъ вымысломъ слезами обольюсь».	2
Глава вторая . . . «Механическій герой» . . .	25
Глава третья . . . «Чистая поэзія»	44
Глава четвертая . . . «Умираніе искусства» . . .	70
Глава пятая . . . «Возрожденіе чудеснаго» . . .	102

Замѣченныя опечатки:

Страница.	Строка.	Напечатано.	Слѣдуетъ читать.
100	15 сл.	на холость	на холсть
125	3 св.	тупость	тщетность

ТОВАРИЩЕСТВО ОБЪЕДИНЕННЫХЪ ИЗДАТЕЛЕЙ

Les Editeurs Réunis

29 rue Saint Didier, Paris.

Цѣна въ амер.
долларахъ.

МОЧУЛЬСКІЙ К. — «Вл. Соловьевъ. Жизнь и Ученіе	1.40
„ — «Духовный Путь Гоголя» .	0.60
ЗАЙЦЕВЪ БОРИСЪ — «Жизнь Тургенева»	1.50
КУРДЮМОВЪ М. — «Сердце Смятенное» (О творчествѣ А. П. Чехова)	0.72
ДОЛИНЪ А. — «Міръ и Идеаль» (Фило- софскія основанія науки и нравственности	1.20
ЗАКУТИНЪ ЛЕВЪ — «О Чувствѣ и Чувст- венности» философскій этюдъ	0.60
МИЛЮКОВЪ П. Н. — «Очерки по Исторіи Русской Культуры» томъ I	1.20
„ Тоже тома II, III и IV по	2.—
ТАМАНИНЪ Т. — «Отечество». Романъ .	1.—
ЛИФАРЬ СЕРГѢЙ — «Танецъ. Основныя теченія академическаго танца»	1.20
ГОФМАНЪ М. Л. и СЕРГѢЙ ЛИФАРЬ — «Письма Пушкина къ Н. Н. Гончаровой»	1.20

Принимается подписка на журналъ ПУТЬ, органъ
русской рилигіозной мысли. Подъ редакціей
Н. А. Бердяева. Подписная цѣна Долл. 1.40 за
четыре книги.

Каталоги и листовки высылаются бесплатно по
первому требованію.

Товарищество Объединенныхъ Издателей

Les Editeurs Réunis 29 rue Saint Didier, Paris.