

С. ДУРЫЛИН

Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства

1

Вагнер или Вагнеры?

Рихарда Вагнера делят на музыканта, поэта, мыслителя, деятеля, человека.

Вагнера-музыканта делят на композитора и дирижера оркестра; композитора можно разделить на оперного и симфонического — на автора «Лоэнгрина» и автора увертюры «Фауст»; оперного Вагнера можно разделить на двух Вагнеров: Вагнера ищущего — до 1849 года, и Вагнера нашедшего (это деление жизни и творчества Вагнера на два тридцатипятилетия — 1813—1848 и 1849—1883 гг. является наиболее естественным: 1849-ый год есть настоящий рубеж жизни и творчества Вагнера) — или даже на трех Вагнеров: Вагнера первого периода, написавшего «Риенци», Вагнера второго периода, создавшего «Лоэнгрина», Вагнера третьего периода, творца «Нибелунгов» и «Парсифаля»; Вагнера последнего периода можно счесть двуликим, как пессимиста-язычника «Тристана» и верующего христианина «Парсифаля». Такое же дробление можно произвести с каждым из Вагнеров: с поэтом, мыслителем, деятелем, человеком. И чем больше мы насчитаем Вагнеров, тем дальше уйдем мы от Вагнера. Гениальный композитор, замечательный поэт, значительный мыслитель, редкий деятель, необыкновенный человек составляют вместе Рихарда Вагнера. Невозможно судить о Вагнере, не как о целостном и едином явлении; частичный Вагнер нужен лишь тем, кому не нужен Рихард Вагнер. Это прекрасно сознавал Ницше, когда писал о незаконности суждения о Вагнере только как о писателе: «Вагнер как писатель¹ производит тяжелое впечатление храброго человека с раздробленной правой рукой, вынужденного сражаться одной левой».

Вагнер, а не Вагнеры, — должен быть дорог нам.

Есть несколько композиторов не ниже Вагнера и есть композитор выше его — великий из великих С. Бах; несколько поэтов Германии, Англии и России примечательнее Вагнера; весьма много мыслителей сильнее Вагнера; знаем деятелей, мало уступающих в энергии и воле создателю Байройта; были люди прекрасней и значительней Вагнера — человека и нравственной личности; — но Вагнер, как целое, как *Вагнер, а не Вагнеры*, — явление единственное в культуре нового времени, и именно эта единственность, неповторяемость, значительность Вагнера как явления привела к нему Ницше для дружбы и вражды. Обойти Вагнера для Ницше было нельзя; нейтрализация Вагнера немыслима для современного сознания — Ницше понял это и стал друго-врагом Вагнера. Пример Ницше обязателен для нас. С Вагнером или против Вагнера, но *не вне* Вагнера — так поставлен пред нами вопрос, хотя каждый из нас может уйти и даже не заметить одного из Вагнеров: не заметить, не говоря уже о Вагнере-поэте и мыслителе, даже Вагнера-композитора, как не заметили его наши Мусоргский и Чайковский², как не хочет замечать его француз Дебюсси.

Печатается по: Дурьлин С. Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусaget, 1913.

¹ Курсив самого Ницше.

² «Какой Дон-Кихот этот Вагнер! — восклицает Чайковский после представления «Валькирии», — к чему он выбивается из сил, гонится за чем-то невозможным...» М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. II, 53—55 стр.

«Шумиха слов, которую культура доселе поднимала вокруг искусства, ощущается нами теперь, как бесстыдная назойливость», — писал Ницше тридцать пять лет тому назад. Эта «бесстыдная назойливость» продолжается, едва ли не возрастая, доселе, и, как тогда, Вагнер предстоит теперь пред нами, вместе с самим Ницше, единственным делателем (ποιητής) современного искусства, который заглушает властно эту «шумиху» назойливости своим великим призывом. Не хотеть слышать Вагнера — можно, но не слышать — нельзя.

В то время как другие делатели нового века ушли в затвор разобщения с бесстыдно шумящей жизнью и тонкой чеканкой и чернью покрывали свои отточенные не для битв, но для созерцания кинжалы, — Вагнеру нужен был пир для той драгоценной чаши, которую он чеканил, и бой для кинжала, который он закалял: он пошел к праздношумной черни, бесстыдной и назойливой, чтоб очищением искусства извлечь из нее молчаливо внимающий *народ*.

Все существо Вагнеровского исповедания искусств — в этом и из этого. «Безумные рабы», «хладные скопцы» гневного Пушкинского ямба нуждались для своего превращения из «бессмысленного народа» во внимающий «священнодействию» демос — в особой, исключительной, утроенной любви искусства. «Хладное скопчество» к искусству *черни* должно быть побеждено трижды пламенной любовью искусства. Соединение многоликих искусств в одном искусстве музыкальной драмы, настойчиво возвещаемое Вагнером, есть мудрое врачевство, предложенное великим делателем (ποιητής) для излечения столь раздражавшей поэтов-романтиков пушкинской черни. Могучий в своем едином искусстве художник Вагнера уже не возглашает гневно, как Пушкинский поэт: «Молчи!» — но возвещает явно: «Слушай!» Не заслуга, но нужда видимы Вагнеровскому художнику в народе. «Не прозвучала ли истинная музыка оттого, что люди менее всего ее заслужили, но более всего нуждались в ней». Так понимает Вагнеровского художника Ницше, и далее, как бы от лица томящихся среди обставшей их пушкинской черни, говорит Ницше про обратное пришествие делателя в среду народа: «Мы томимся и жаждем пришествия этого чародея — хотя и боимся его — именно дабы наш общественный союз, и злой разум и мощь, воплощением которых он является, хоть раз нашли свое отрицание».

Но пришествие чаемого чародея возможно лишь тогда, когда, не встреченный никакими дарами, не вознаграждаемый ничем за подвиг врачеванья давнего «скопчества» черни, некогда бывшей народом, — врачеватель-чародей все-таки знает, что тайные дары еще не растрочены, что есть еще нечто, что уврачуемый народ поднесет врачевателю, как плату, которая обогатит самого врачевателя и сама превратится в средство для многих врачеваний.

Такою платою для Вагнера был *миф*. Его Вагнер получил до начала своего врачеванья у того, кто уже не нуждался в его врачевании — у *германского* народа; его не поднес художнику, как дар, *немецкий* народ, создавший Германскую империю, но, как тайный и еще не дарованный дар, его хотел Вагнер прозреть в народе, к которому шел с врачеванием. Вагнеровское искусство пошло от мифа, хотело стать мифом, и к мифу же возвращал Вагнер современное искусство, как великий «упроститель». Здесь более совершенный, потому что более осознавший природу мифа, вагнерианец, чем сам Вагнер, — Ницше исчерпывающе указал на эту сторону в труде всей Вагнеровой жизни и подвиге всего его искусства.

Современное общество «лишило народ всего великого, благородного, — всего того, что он, единый истинный художник, создал для себя под гнетом настоящей нужды и в чем он кротко изливал свою душу, — его мифа, его напевов, его плясок, творческого богатства его речи, чтобы дистиллировать из всего этого усладительный напиток для себя, средство против истощения и скуки своего существования — современное искусство». Существо же отнятого народного достояния и главная ценность дара, возвращаемого народу художником, был *миф*, ибо, возвращая его народу, как *свой*

дар и вместе *его* дар, художник возвращал народу *свое* мышление и одновременно *его* мышление. Гениально осознал этот Вагнеров дар-отдаренье Ницше: «Поэтический элемент Вагнера сказывается в том, что он мыслит видимыми и чувствуемыми событиями, а не понятиями, т. е. что он мыслит мифически, как всегда мыслил народ. В основе мифа лежит не мысль, как это полагают сыны искусственной культуры, но он сам есть мышление, он передает некоторое представление о мире, в смене событий, действий и страданий»³.

Только здесь исчезает противоборство ямбического поэта и черни, потому что оба они отдаривают взаимно друг друга одинаковыми дарами, и нельзя сказать, кто дарящий и кто принимающий дар. В мудром народном обычае обратного отдарения дарящего есть истинный образ должного взаимоотношения поэта и народа, и этот образ воплощен Вагнером. К художнику, который творит, — к Народу пошел творящий художник, ибо не мог идти плодоносящий — к бесплодному, оплодотворяющий творец — к скопцу, художник — к черни.

Миф оплодотворял творчество Вагнера, и мифомышление было все творчество Вагнера. «Кольцо Нибелунга», — утверждает Ницше, и в устах его это утверждение полновесно, — есть огромная система мыслей, но не облеченная в форму мысли, как понятия. Возможно, что философ мог бы противопоставить этому нечто вполне соответствующее, где не было бы ни образа, ни действия, а только ряд понятий. Тогда одно и то же нашло бы свое выражение в двух противоположных сферах — с одной стороны для народа, а с другой, для противоположности народа — теоретического человека». Но Вагнер был с первым, а не со вторым, ибо художнику, пока он художник, предопределено быть с первым.

Все творчество Вагнера, длившееся почти столетия, есть художническое раскрытие е своего *мифомышления*.

В самом деле, что такое, например, «Тристан и Изольда», рассматриваемые в их тесном единстве со всем творчеством Вагнера?

Нет никаких Тристана и Изольды, есть Любовь и Смерть, исходящие и теряющиеся в одном великом Néant, (по терминологии Бодлэра), — и о любви и смерти мифомыслит Вагнер Тристаном и Изольдой. Что такое любовь, крепкая, как смерть, и смерть, крепкая, как любовь? — как бы вопрошает Вагнер.

Любовь и смерть — суть такое-то биологическое «что-то», — ответил бы ему ученый в порядке научном; любовь и смерть суть такие-то понятия — скажет ему формальная философия; любовь — это такое-то состояние души, — ответит ему психология, а вместо ответа на вопрос, что такое смерть, укажет ему, что такое умирание, как психическое состояние; любовь и смерть — суть такие-то истины религиозные, восходящие к таким-то догматам, — отвечает ему религия.

Любовь и смерть — это Тристан и Изольда — ответили сами себе художники Народ и Вагнер, и их ответ, результат их мифомышления, включил в себя в той или иной степени — все ответы предшествующие, как частичные, ибо их ответ синтетичен по существу, — это как бы ответ ответов.

В высочайших своих достижениях искусство Вагнера есть мифо-мыслительный ответ современной мятущейся душе.

Превосходно сказал Вячеслав Иванов про Вагнера:

«Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине были внушением Дионисовым. Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканное марево аполлинийского сна-мифа»⁴.

³ Курсив наш.

⁴ Замечательно, как упорно хотели люди, не приметившие Вагнера и Вагнерова дела, возвратить его именно «темному океану симфонии» и отвратить от мифа. Так, Чайковский, в том же письме, где называет Вагнера «Дон-Кихотом» за его устремление к мифу («я не понимаю и никогда не понимал, — говорит Чайковский, — почему признается, что «Niebelungen» составляют литературный chef d'oeuvre? Как народная поэма, —

Уже в первых своих созданиях Вагнер как бы очерчивает круг своего мифомышления, из которого не выходит всю жизнь. Ранний «Лоэнгрин» уже вмещает в себя образ позднейшего «Парсифаля»; «Парсифаль» же сопутствует «Тристану»: — известно, что Вагнер хотел ввести Парсифаля как действующее лицо в «Тристана и Изольду»; почти одновременно с созданием «Лоэнгрин» создается уже драма о Нибелунгах: первая мысль ее относится к 1848 году, легенда о Граале представлялась в то время Вагнеру *завершением* драмы о Нибелунгах; так заранее предопределил себе Вагнер одно зерно, давшее три важнейших плода его творчества — «Нибелунгов», «Тристана» и «Парсифаля». Всю жизнь Вагнер только раскрывает содержание своего целостного мифомышления. Единое, как метод, как искусство, последовательное, как создание, — это мифотворчество является как бы единым руслом двух мифотворящих стихий — *язычества и христианства*. Испепеленные на Зигфридовом костре боги, угнетаемые любовью и смертью — Тристан и Изольда, праведный язычник Зигфрид, сиротеющая в Венусберге Венера — порождены первой стихией; благодатная Елизавета, Лоэнгрин, искуплению служащая Сента, рыцари Грааля, Парсифаль, кроткий и мудрый Ганс Сакс — второй. Стихии эти, вместившиеся в одном русле Вагнерова творчества, «не слиты, сплетены»: одна в другой, как Гольфстрем в Северном Ледовитом океане: синий — в зеленом, теплый — в холодном. В этой двуликости мифотворчества Вагнера таилось нечто грозное и страшное того дара, который Вагнер приносил народу. «Что же светит тебе, — уже в праве был спросить народ, не чернь, — могильный костер Зигфрида или пламенеющая чаша Грааля?» Вагнер не ответил бы на этот вопрос, — Вагнер мифомыслитель; Вагнеры, «теоретизирующие человеки», по определению Ницше, ответили бы, но их ответ — не есть ответ Вагнера, единственно для нас ценного.

Понятна эта двустихийность Вагнерова мифотворчества: это жажда полноты мифотворческого возрождения, это обычное двубожие деятеля всякого Ренессанса; художник, ища утоления своей жажды в полной мере, с избытком, с роскошеством, не замечает, что он черпает из двух разнотекущих источников; ему важно, что оба небезводны и оба пригодны для утоления. Но миф — есть цельность и мифомышление — есть цельность мышления, обуславливающая собой цельность, а стало быть, силу и прочность мифо-восприятия — точнее, силу и прочность причастности к мифу, участия в мифе. Этой силы и цельности Вагнер не мог дать немецкому народу XIX столетия, как не мог и сам от него получить личного своего предрасположения, предназначения к этой цельности, силе и единству. Если признавать последнее по времени — окончательным и кончающее — решающим, то в мифотворчестве Вагнера сверкающее и грешное золото Рейна, очистившись на погребальном огне Зигфридова костра, померкло навсегда пред блаженным светом вновь вознесенной чаши св. Грааля. Но в мифовосприятии или мифосоучастии внимавших Вагнеровым мифам — блеск меча Зигфрида доньше слепит сиянье Грааля.

В Германии Вагнера чтут переее всего как творца щедродушного, сильного и торжествующего Зигфрида. В нем, слугителе великолепного меча, обладателе кольца власти, а не в Парсифале, слугителе смиренной чаши, заключено подлинное современное мифомышление немецкого народа. Если Вагнер подлинно дифирамбический драматург, каким склонен был считать его Ницше, то для немецкого народа он дифирамбичен именно как создатель «Нибелунгов», а в них — сияющего Зигфрида. «Он (дифирамбический драматург) постоянно принужден — а вместе с ним и зритель — переводить видимое движение в душу, возвращая его к первоисточнику, и вновь затем созерцать

может быть, но как либретто — нет!»), утверждает с горячностью. «А что он чудный симфонист, — это не подлежит никакому сомнению... В нем симфонист преобладает над вокальным и, вообще, оперным композитором» (Ib. 54 стр.) А Римский-Корсаков возвращал мифотворца Вагнера даже не к океану симфонии, но к неглубокому морю изобразительной музыки; «Вагнер, как композитор-создатель, есть творец моментов прекрасной изобразительной музыки, рассеянных в его драматически-музыкальных произведениях, и в этом его главная сила». См. статью его о Вагнере в еженедельнике «Музыка» 1911 года, № 13 и 17.

сокровеннейшую ткань души в зрительном явлении, облекая самое скрытое в призрачное тело жизни» (Ницше). Эта сокровенная ткань народной души современной Германии, такая, какова она в условиях эпохи, выявлена Вагнером во внегреховном язычестве Зигфрида.

Важно отметить, что в Вагнере в *последнем* немце дух музыки был духом христианским: после явно христианских созданий Баха, Генделя, после многих религиозных устремлений Гайдна, Моцарта, Бетховена, — Германия, вступив в полосу музыкального упадка, вместе с тем разорвала с преемственностью религиозно-музыкальных вдохновений, ибо ни творчество Р. Штрауса, ни Брукнера, ни органная религиозная стилизация Регера, не могут быть поставлены в живую связь с великими выявлениями религиозно-музыкального духа и христианской души германского народа у великих немецкой музыки.

Знаменем боевого вагнеризма стал Зигфрид (и отчасти Тристан), а не Парсифаль, к которому — чрез «Лоэнгина» (рассказ 3 акта), «Тристана» (намерение вывести Парсифаля в конце драмы) и «Нибелунгов» (признание в 1848 году легенды о Граале завершением — и, быть может, искуплением — Нибелунгов) шел всю жизнь сам Вагнер. Первоисточник современной германской души был вскрыт не Лоэнгином и не Парсифалем, но Нибелунгами и Зигфридом; даже решающий успех дела Вагнера был связан именно с представлениями тетралогии. В идее Зигфрида упрощенно увидели всю силу и красоту возрожденного героического язычества. Чрезвычайно любопытно, что для огромного большинства Зигфрид явился как бы символом возрожденной германской империи, символом нового кесарианства, нового ярко блистающего германского меча: даже наш, столь противоположный по духу, Владимир Соловьев, в известном посмертном стихотворении, называет Зигфридом верховного представителя германского народа — императора, провозгласившего, что «крест и меч — одно». Зигфрид, не знающий страха, не ведающий греха, лесное дитя, великолепный *внегрешный* зверь, явился завершенным, чаянным, всеми принятым образом мифомышления победоносного германского народа. Вот где, действительно, поэту Вагнеру внимала не чернь, но сочувствующий и единомыслящий народ. Байройт Зигфрида только один осуществил мечту Вагнера о художнике, устрояющем жизнь, претворяющем чаяния в достижения, дающем верховный образ всеобщему безобразному устремлению. Зигфрид же есть и *совершеннейший* языческий образ в искусстве Вагнера — совершенный музыкально, поэтически, пластически, драматически. Байройт в вечера «Лоэнгина» и «Парсифаля» — только великолепная, совершенная Grand Opéra, если судить то, что есть, с точки зрения того, что хотел и считал должным Вагнер не как композитор только, но как Рихард Вагнер, цельный и неделимый гений; Байройт в вечера «Зигфрида» — храма нужнейшей и единой признаваемой ныне германским народом мистерии⁵.

Если б это было не так, если б религиозная динамика «Парсифаля» была действенной силой, как следствие восприятия народной душой христианского мифомышления Вагнера, — Байройт был бы тогда местом религиозного движения, лабораторией, созидающей взрывчатые вещества религиозных ценностей, способные взрываться по всей Германии. Этого нет и не было. Местом же национального самоутверждения, любования германского народа стал Байрейт. Новый языческий Urbs с большой буквы, а не христианский Град Божий, Civitas Dei, воздвиг Вагнер в том, что он создал ныне *действенного* своим мифомышлением. Религиозное омертвление современной Германии не пробудили священные колокола Монсальвата: они остались для нее оперными, только оркестровыми колоколами. Нам уже явно, живущим почти 30 лет

⁵ Это не относится к той, остающейся в меньшинстве, вагнеровской «общине», для которой Байройт — для Парсифаля и Парсифаль — для Байройта; не может это относиться и к тем вагнерьянцам чисто-музыкального толка, для которых вершина Вагнерова творчества — «Тристан». Но мы говорим не об небольшой «общине» и не о вагнерьянцах музыкального толка, а об общенародном, национальном понимании и признании Вагнера.

спустя после Вагнеровой смерти, что те потайные и подземные ручьи германского религиозного возрождения, которые суть, текут не из Байройта.

Но так ли будет везде с Вагнером в его истинно-вагнеровском значении? Вагнер, как целое, не как композитор только, но как Вагнер-мифомыслитель, — будет ли он услышан, — и не заставит ли он слушать им пробужденные колокола Монсальвата? и не заставит ли он какие-то чужие и дальние, но созвучные колокола звучать им в ответ? Голубая, небесная полоса еще не охлажденного Гольфстрема не окажется ли где-нибудь, в далеких краях, сильнее зеленой холодной мощи вечно-грозящего океана?

Тот, кто связан чем-то, в своем внутреннем религиозном устремлении, с явлением Вагнера, с его мифотворческим подвигом, тот не может не думать над этим, а, думая, не может не помучить себя и других думой о том, что побольше и потруднее Вагнера — думой о России и о том, что она чем-то ощутимо и необходимо связана с Вагнером. Она всех позднее пришла к Вагнеру; донныне еще не все творения Вагнера исполнялись в России; драмы Вагнера были переводимы, как плохие итальянские либретто; его теоретические сочинения почти не переведены. Во всем этом не только Западная Европа, но и Америка ближе к Вагнеру, чем мы. Но есть одно, самое важное для Вагнера и нас, в чем никто не ближе к нему, чем мы: это — неутоленная, растущая наша жажда религиозного искусства, это — народное русское и действенное донныне христианское мифомышление, это — не покидающая нас никогда тоска по христианскому единому мироощущению, раскрываемому в жизни, мысли, искусстве. Здесь — наше русское право думать и говорить о Вагнере, здесь мыслимо и нерасторжимо сочетание слов: *Вагнер — и Россия*.

II

«В период падения всякого искусства, — утверждает Ницше, — наступает момент, когда его болезненно разрастающиеся средства и формы начинают тиранически подавлять юные души художников». Вагнер пришел в Германию именно в такой период. Конец сороковых годов есть грань великого немецкого искусства. Искусство Гёте, Новалиса, Шлегелей, Гофмана, Бетховена, Ленау, Шуберта, Шумана, создавшее и канонизировавшее совершенную форму в немецком искусстве, последнюю гранью своей должно считать конец сороковых годов. В дальнейшем начинается период эпигонства, «тиранического подавления» художников «болезненно разрастающимися средствами и формами». Таково несомненно искусство Ст. Георге, Гофманстала, Р. Штрауса, Г. Малера, — немецкое искусство наших дней.

«Современное искусство» — говорит Вагнер со злой иронией об этом эпигонском искусстве. Борьба с ним становится его знаменем. Но борец должен прикоснуться к земле, чтоб вести борьбу с надеждой на победу. Такой Антеевой землей явился для Вагнера *миф*; к его плодоносящему и глубокому чернозёму прикоснулся длительным прикосновением художник, чтобы быть сыном Вечно-Творящей и, творя самому, не переставать быть Ее творением, творящим вместе с нею.

Для русского искусства наступил тот период, о котором говорил Ницше: «болезненно разрастающиеся средства и формы начинают подавлять юные души художников».

Еще десять лет назад Мережковский, заканчивая свой труд о Толстом и Достоевском, которых он признавал *последними* из числа создавших великую русскую литературу, признал, что в жизни совершаются ныне события более значительные, чем в литературе (действительность 1904—1906 годов как бы подтвердила во многом справедливость его слов), заговорил о *конце* русской литературы. Один из тех, кому посвящен его труд, Л.Н. Толстой говорил при мне с легким оттенком ужаса о том, что теперь каждый третьестепенный поэт, по внешнему общеремесленному расхожему

мастерству формы (напр., рифм), превзошел Фета и Тютчева, у которых в гениальных стихах есть рифмы плохие, промахи, очевидные теперь почти всякому пишущему стихи.

Один из наиболее совершенных мастеров художественной формы в наши дни, Брюсов, как бы испугавшись появления множества художников, чьи души окончательно, кажется, подавлены «средствами и формами», останавливает их в своей книге «Далекие и близкие» старым стихом: «Пишите прозу, господа!» Но разве в прозе нет и не может быть того же «тиранического подавления» формами и средствами, как в стихах? — в музыке, как в поэзии? — в изобразительных искусствах, как в музыке? — в театре, как в изобразительных искусствах?

«Заблудшее искусство наших дней», — как выразился однажды старый поэт Щербина, — в этом отношении едино и цельно. Не случайно, что единственный гений живописи нашей эпохи, художник самодержавного духа и религиозной воли — Врубель именно теперь ушел от нас. Не был ли он ближе к старому русскому искусству, чем к новому? А. А. Иванов ему родной; где отдаленные родные ему в современном искусстве? Фрески церкви св. Георгия в Старой Ладогe ему родные более, чем любой из художников конца XIX и начала XX столетий. Да и самое томление по всенародному искусству, выразившееся у Врубеля в тоске по фрескам, не есть ли свидетельство его отвращения к современному искусству, несущему на себе все проклятие личности, опустошенной в своем безрелигиозном самоутверждении?

Можно себе представить еще несколько лет исключительно-талантливой стилизации, еще несколько новых побед над формой — в поэзии, музыке, изобразительных искусствах, можно думать, что художники слова послушаются Брюсова и обратятся к прозе, — но в дальнейшем тирания средств станет вопиющей, эпигонство приведет к периоду «полного падения искусства», о котором говорит Ницше. Что же дальше? Возврат к реализму? Но он уже пережит и изжит. Стихотворчество эпигонов Пушкинского периода имело своим возмездием торжество натурализма в искусстве. Возврат к откровенному реализму в искусстве и наивному эмпиризму в философии был бы для России атавизмом, ненужным для человека, привыкшего летать на аэропланах, восстановлением способности ползать на четвереньках.

Единственный путь освобождения от тирании упадка в искусстве, от самочинного владычества форм без сущностей, есть путь *символизма*, как художественного метода, *мифотворчества*, как плоти искусства, *религии*, как животворящего духа искусства. К первой части этой триады подготовлено современное сознание: ныне не мыслима эстетика, игнорирующая путь символизма в искусстве. Третья часть данной триады есть последнее чаяние всех *живых* в современном искусстве. Творчество самого действенного и динамического из современных русских поэтов, Андрея Белого, может быть понято, объяснено, возлюблено только как творчество *религиозного* художника, исполненное религиозной динамики духа. Догмат религиозного творчества начертан уже в сердцах и сознаниях живых; он только ждет созыва вселенского собора для вселенского его провозглашения.

Но вторая часть триады — мифотворчество — еще смутна и есть постоянно искание и надежда, почти тайная, но не намерение и достижение. Делатель искусства (*ποιητής*) как мифомыслитель один будет в силах соединить две крайних части триады: художника-символиста и религиозного художника: между ними стоит художник-мифомыслитель, потому что тех обоих он приводит ко всегда крепкому земле *народу и его мифомышлению*, а тем самым создает триипостасного художника-Антея — крепкого искусству, земле и небу. Ницше пламенно воспринял эту вторую ипостась художника в Вагнере и во всяком призванном делателе:

«Задача современного искусства: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Помочь душе современного человека уйти от чувства вины, вместо того, чтобы вернуть ее к невинности! Те немногие, которые хоть раз действительно ощутили эту постыднейшую роль, это ужасное унижение искусства, будут преисполнены в душе

горести и страдания, но также и нового неодолимого стремления. Кто желает освободить искусство, восстановить его поруганную святыню, должен сам сначала освободиться от современной души. Только невинным может он придти к невинности искусства; он должен пройти два великих очищения и посвящения».

Но «освободиться от современной души» можно только прикоснувшись к народной душе или, точнее, воссоединившись с ней, — потому что вечно-невиновен только народ.

Невинность художника есть один из самых русских лозунгов в современности; «очищение» художника есть и один из несомненных лозунгов. Весь смысл долголетнего противоборства Льва Толстого — художника с самим собой — не до конца осознанная им, потому что понятая слишком рационалистически, жажда праведности искусства и очищения художника. Не в чем ином и смысл художнического противоборства и мыслительного устремления Мережковского, Вячеслава Иванова, Андрея Белого — в современности, Гоголя, Достоевского, Тютчева — в прошлом. Эту общерусскую жажду превосходно выразил Вячеслав Иванов, утверждая первым условием мифотворчества «душевный подвиг художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» («По звездам»).

Но в этой же благословенной связи художественного личного творчества «с божественным всеединством» и заключается не только очищение, но и *посвящение его: чистый уже посвящен* своею чистотою, потому что чистота есть второй лик *простоты*, а истинная, не упрощенная и не опрошенная простота есть несомненная печать религиозной правды на искусстве. В этом смысле называет Ницше Вагнера «великим упрощителем» и так понимаемое упрощение есть вечная невинность художника, есть нисхождение к мифу и признание мифомышления — единственным путем, по которому искусство возвращается к простоте и благодатной действительности. Противоядие романтической самоутвердившейся мечте и реалистической самоутвердившейся в своем призрачном бытии действительности Вагнер нашел только в мифе и народном мифомышлении, соединяющем в себе, как стеклянная поверхность озера солнечные лучи, свет небесный и тихую глубину чистых вод земли.

В художническом мифомышлении, исходящем из мифомышления народного, найдет себе освобождение от тирании изящного вырождения и русское искусство.

Судьбы народного мифомышления и мифотворчества в России глубоко печальны. На заре германского искусства народ-мифомыслитель встретил поэта-мифомыслителя, шедшего к нему навстречу. Это была радостная и великая встреча. Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон Фогельвейде, Альбрехт и другие поэты раннего средневековья показали, что могут поэты, мифомыслящие совместно со своим народом. Эта встреча на заре германской культуры предсказала появление Вагнера в расцвете этой культуры, и трудно сказать, был ли бы Вагнер Вагнером, если б за несколько веков до него не произошла эта встреча.

Русский народ-мифомыслитель доньше не встретился с русским художником-мифомыслителем. Первая их встреча должна быть вместе и второй, совмещая в себе германские встречи до-вагнеровскую и вагнеровскую.

Мифомышление русского народа, на первый взгляд, как бы подобно реке в пустыне: текла-текла, ничего не оживотворила, началась в песках, кончилась в песках, не дошла до моря, даже до большой реки — до индивидуального творчества. Что от него осталось? Несколько томов былин и песен; несколько исследований о них; шумливые стихи Сергея Городецкого и его подражателей. Так кажется на первый взгляд. Но посмотрим пристальнее.

Первыми и важнейшими навсегда собирателями памятников русского народного мифотворчества были славянофилы: достаточно упомянуть имена П. Киреевского,

Гильфердинга, Барсова, Афанасьева, Бессонова; первыми объяснителями народного мифотворчества явились они же, начиная с Константина Аксакова. Это глубоко знаменательно: тайна народного мифотворчества раскрывалась впервые тем, кто был призван к ней. Петровский прорыв в русской культуре и истории, отрицаемый славянофилами, был искусственным прорывом в народном творчестве; вычеркивая Петербургский период, славянофилы тем самым вычеркивали период искусственного мифоомертвения. Казалась бы, именно из их среды должен был явиться поэт-мифомыслитель, предназначенный пойти навстречу не умершему, но только задремавшему народу-мифомыслителю. Что это было возможно, маленький пример нам дает Финляндия: там, как раз около этого времени, состоялась такая, правда, весьма скромная, первая встреча: Ленрот и Рунеберг явились с финским национальным эпосом. Но, к несчастью, в среде славянофилов не было ни одного не только великого, но сколько-нибудь значительного художественного дарования⁶. Встреча, хотя бы и скромная, не произошла. Была и еще одна причина, почему она не произошла. Ей легче было бы произойти, если б славянофилы больше обратили внимания на *двустихийность* русского мифотворчества: на языческую и христианскую стихию в нем. Первая была замечена ими во всей ее пестроте и смешанности; вторая не была достаточно примечена и оценена ими. Между тем, будучи людьми подлинно — и творчески — религиозными, они могли бы ее заметить, и найдись между ними сильный художник, — оживотворить ее в искусстве. Христианское мифотворчество русского народа, как более молодое и сохранившее донныне свою действенную силу, ибо и донныне русский народ — христианин, было несравненно более способно к действительной встрече с художником. От этой встречи уклонилось русское искусство.

Языческое и смешанное, многопримесное мифомышление былин очень влекло к себе русское искусство, но оно решительно в нем не удалось.

Был только один художник, которому русское языческое мифотворчество, не сделав его художником-мифотворцем, все же дало живой прилив творчества, потому что совпало отчасти, по своему скрытому мироощущению, с его собственным мироощущением. Этот художник — Римский-Корсаков «Снегурочки». Из помещенной в его «Летописи моей музыкальной жизни» повести о том, как создавалась «Снегурочка», мы не можем не почувствовать в этом творчестве чего-то славянски-Ярилины, начиная с жаркого, грозного лета, в которое писалась «Снегурочка», и кончая жуткой сценой таяния Снегурочки под Ярилиными лучами в самой опере. Но и в творчестве Римского-Корсакова было только частичное и случайное совпадение его художнического устремления с языческой струей русского народного мифотворчества; это совпадение дало «Снегурочку» и «Садко», но в дальнейшем, всегда лишенное подлинных мифопитающих снов, оно давало лишь блестящую стилизацию, каковой, несомненно, являются «Сказка о царе Салтане», — откровенная музыкальная стилизация под лубок простонародной сказки, и «Золотой петушок». Впоследствии у Римского-Корсакова было и другое, вторичное совпадение его художнического устремления со второй, христианской, стихией русского мифотворчества — и опять лишь совпадение — в «Сказании о невидимом Граде Китеже».

Все же остальное, созданное русскими художниками на основе нехристианского и дохристианского народного мифотворчества, — преходяще, как «Богатыри» и другие картины В. Васнецова, или ничтожно, как «Жар-Птица» Бальмонта или «Перун» С. Городецкого.

Причина этой несостоявшейся встречи та, что она слишком запоздала. Если в образе Зигфрида Вагнер затронул подлинно-языческое, — явившееся в истории, как

⁶ Тютчев слишком внеобычен, резко индивидуален, уединен, чтобы, несмотря на значительное совпадение политических и религиозных его идей со многими идеями славянофильства, счесть его за поэта-славянофила, — хотя знаменательно все таки, что именно Тютчеву принадлежит подлинно-мифотворческий образ Христа, в удручении «ноши крестной» исходившего Русь.

неокесарианское, — мироощущение германского народа, то в русском народе это мироощущение внегреховного дитяти исчезло окончательно и крещенская вода христианства давно загасила Ярилины костры. После христианства Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Достоевского, Вл. Соловьева, Льва Толстого немислим никакой возврат к внегреховности и прекрасной звериной невинности Зигфрида. В этом смысле, русское искусство, как душа его великого поэта —

Готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Модернизированный Перун и сусальный Ярило, конечно, могут появиться еще и в стихах, и в звуках, и в красках, но они занимательны и забавны, не более: здесь стилизация, а не мифотворчество. Не в них и не там, где они были, возрождение русского народного мифомышления. В недавних русских спорах о мифотворчестве, возникших вокруг теории Вячеслава Иванова, вызвавших столько легких критических побед над мифотворчеством, был допущен один методологический промах, запутавший весь вопрос (поскольку этот вопрос относился к России) и скрывший большое и здоровое ядро в этих спорах: не было определено с достаточной ясностью, о каком мифотворчестве шла речь и к какому мифотворчеству призывался художник — к языческой или христианской стихии в нем?

Совершенно верно было отмечено Вячеславом Ивановым тайное устремление современности: «Искусство идет навстречу народной душе... Живопись хочет фрески, зодчество — народного собора, музыка — хора и драмы, драма — музыки...» («По звездам»).

И бесконечно справедливо была возглашена ответственность современного художника: «С художников спросится, когда придет гость, отчего они не наполнили светильники свои елеем. Ибо миф, о котором мы говорим, не есть искусственное сознание произвольного творчества» (там же).

Эти два утверждения никто не опроверг, никто не уничтожил: они донныне — возглашения, которые нельзя не слышать. Но хотя и было сделано признание, что «не темы фольклора представляются нам ценными» (там же), однако творчество поэта решительно называлось «бессознательным погружением в стихию фольклора»; иначе говоря, две несомненные и разнотекущие стихии народного русского мифотворчества — языческая и христианская — смешивались в одну, ничего определенно не обозначающую «стихию фольклора». Так порождено было особое — и мертворожденное — фольклорное мифотворчество конца первого десятилетия 900-х гг., мифотворчество Городецкое, Бальмонтской «Жар-Птицы» и «Злых чар». Между тем, по учению самого же В. Иванова, «миф есть отображение реальностей», а «новый миф есть новое откровение тех же реальностей». Нет никакого сомнения, что последние реальности русская народная душа сохранила только в аспекте христианском; в христианском же аспекте, — хотим мы этого или не хотим, — представляются эти реальности душе и сознанию русского художника. После явлений Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Тютчева, Вл. Соловьева, А. А. Иванова, Врубеля, Мережковского, А. Добролюбова, А. Белого, самого, наконец, Вячеслава Иванова мы решительно и определенно можем утверждать это. Тут — и только тут — мятущаяся душа современного русского художника соприкасается в жажде очищения и невинности с народной душой, и «новый миф», чаемый от обновившегося и посвященного художника, должен быть поистине «откровением реальностей», пользуясь термином В. Иванова, в аспекте христианском, донныне действенном в народе и в нас, а не в до-христианском, омертвелом в нем и в нас. Не реставрации, а возрождения должно желать и искать.

III

Так приходим мы ко второй стихии русского народного мифомышления и мифотворчества — к *христианской* стихии. Но есть ли она и в чем она?

Что она есть — в этом может убедиться всякий, кто занимался русским народным искусством, изобразительным или словесным, в этом убеждает нас все народное творчество, поскольку оно есть творчество христиански-мифомыслительное, — уже ныне доступное строгому научному изучению, в особенности в отдельных своих ветвях — в апокрифах, духовных стихах, иконописи и т. д.

В чем она? — На это ответим кратко и просто: в действительном переживании и своеобразно-действенном преломлении в народной душе христианских религиозных ценностей и выявлении этих ценностей, действенно пережитых, в образах мифомышления народного, хранимых искусством народным, как памятью народною. Два примера, доступных общей проверке, пояснят сказанное.

Всякому, жившему в великорусской деревне, известен факт, что в деревне, в которой зачастую нельзя найти ни одной книжки Евангелия, можно найти без труда 2—3 читанных-перечитанных списка «Сна Богородицы», известного апокрифического сказания. Христианской догмат о Деве Марии, Честнейшей Херувим и Славнейшей без сравнения Серафим, переживается русским народом, как мифомышление о Вечной Освободительнице, Защитительнице, Врагине Ада, Споручнице грешных. Это мифомышление — ибо не догматомышление — отражено в древнем и донныне современном для русской деревни «Сне Богородицы».

Другой пример из истории русской иконописи.

Казалось бы, что иконографическое изображение события, являющегося «Святым Святым» христианского вероучения — Воскресения Христова, должно быть построено на строжайших основах догмата, на канонических свидетельствах Четвероевангелия. Между тем, древнейшим и до начала XVIII века почти единственным, а донныне преобладающим в народном искусстве изображением величайшего христианского события — Воскресения Христова — является изображение «Сошествия во ад», построенное всецело на повествовании апокрифического евангелия от Никодима. Церковное изображение величайшего догмат христианства, с великолепно разработанной детализацией действия и действующих лиц, не церковно по своему существу (формальному), оставаясь верным, так сказать, душе догмата о Воскресении. О Воскресении Христове русский народ не догматомыслит, но мифомыслит, и это мифомышление донныне в нем религиозно-действенно.

На подобном же христианском мифомышлении и мифотворчестве была основана народная вера и искусство не в одной России.

Величайший памятник народно-христианского мифомышления есть «Божественная комедия» Данте, этот истинный символ веры итальянского народа. Только предшествовавшие суровому флорентинцу века непрестанного, ширящегося, текущего народного мифомышления о последних реальностях и ценностях мистического опыта, питаемого христианством, могли накопить неисчерпаемый и глубочайший кладезь грозных и благодатных мифотворческих образов, собранных мистическим архитектором — Данте в трех ярусах вселенского Божественного Действа — в Аде, Чистилище и Рае. Связь образов и символов Данте ныне установлена с образами и символами предшествовавших ему народных религиозных течений и с искусством, порожденным этими течениями. В этом смысле Данте есть завершитель и кристаллизатор образов и символов, до него мифомыслимых народом и его поэтами, учеными, монахами, странниками, святыми.

В несравненно меньшей степени, но сходная по существу, миссия выпала на долю Вагнера: он также кристаллизатор, и окончательный, многих мифотворческих устремлений своего народа, но лишенный, как дитя своего века, сверхчеловеческой

религиозной напряженности и мистических дерзаний Данте.

Художественно-религиозная символика средневековья, поскольку она проявилась в изобразительных искусствах, есть также мифотворческое раскрытие народной душой подлинных реальностей в аспекте христианском. Готический собор всегда есть народное мифомышление, в сфере искусств изобразительных, о Боге, Христе, Приснодеве и Дьяволе. Благоухающие простые умбрийские «Цветочки» (Fioretti), а не учено-богословские жития (хотя бы и писанные святым, как житие, составленное св. Бонавентурой), явились подлинным раскрытием религиозной правды о брате всей твари св. Франциске Ассизском: мифомысля в простых и мистически-точных образах о святом и сокровенном, авторы «Цветочков» явили нам вечные образцы искусства религиозного, символического и мифотворческого, глубоко народного, верного земле столько же, сколько и небу.

Все народное русское искусство, донныне единственное искусство, еще доступное народу, истекает из мифомышления, близкого по существу к мифомышлению народом расцвеченных «Цветочков», народом возведенных соборов и народом заложенному фундаменту трехъярусной храмины создания Данте.

Многие церкви русского севера хранят донныне иконы св. Софии.

Смысл этого иконописного изображения раскрыт Владимиром Соловьевым в его статье «Идея человечества у Огюста Конта»: «Посреди главного образа в старом новгородском соборе (времен Ярослава Мудрого) мы видим своеобразную женскую фигуру в царском одеянии, сидящую на престоле. По обе стороны от нее, лицом к ней и в склоненном положении, справа Богородица византийского типа, слева — св. Иоанн Креститель; над сидящею на престоле поднимается Христос с воздетыми руками, а над ним виден небесный мир в лице нескольких ангелов, окружающих Слово Божие, представленное под видом книги — Евангелия».

Св. Софии посвящены два важнейшие храма древней Руси — Киевский и Новгородский, и многие храмы по всей Руси (в том числе один и в новой Москве); образа с ее изображением донныне пользуются особым почитанием у наиболее религиозных русских людей, в том числе у старообрядцев. Что же такое св. София? догмат церкви? нечто каноническое? Это не Христос, не Богоматерь: Он и Она суть на иконе, помимо нее.

Вл. С. Соловьев проникновенно разъяснил таинственное значение этого драгоценного для старой Руси символа, потому что символ этот является одним из завершительных символов и у самого Соловьева, а также, как думал он, и у французского позитивиста Конта.

И символ этот *русский* и *глубоко-народный*, воистину христианский, мифотворческий символ.

«Не от греков приняли наши предки эту идею, — пишет Вл. Соловьев, — так как у греков, в Византии, по всем имеющимся свидетельствам, Премудрость Божия, ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ, разумелась или как общий отвлеченный атрибут Божества, или же принималась как синоним Слова Божия — Логоса. Сама икона новгородской Софии никакого греческого образца не имеет, — это *дело нашего собственного религиозного творчества*⁷.

«Это Великое царственное и женственное Существо, которое, не будучи ни Богом, ни Вечным Сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание и от завершителя Ветхого Завета и от родоначальницы Нового, — кто же оно, как не самое истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с

⁷ Курсив наш. Иконы Св. Софии донныне пишутся многими иконописцами — это наблюдали мы, напр., в Нижегородской губ. летом 1912 г.

Божеством и соединяющая с Ним все, что есть»⁸.

Если б у нас не было никакого другого примера христианского мифомышления русского народа и его запечатления в искусстве народном, то одно мифотворческое раскрытие русским народом подлинной реальности св. Софии и ее воссоздание в народном искусстве могло бы быть достаточным и вечным свидетельством истинности русского народно-христианского мифомышления и мифотворчества. Но у нас есть и другие свидетельства. Приведем еще некоторые из них.

Странствуя летом 1911 года по русскому северу, я был поражен встречающимися в глухих архангельских церквах изображениями двенадцати сибилл, предрекших рождение Христа. Неумелый художник, мужик, запинаящейся рукой пишет тех, в ком он видит языческих пророков Христова пришествия, как бы раздвигая церковь Христову до пределов, вмещающих и язычников, всю вселенную. Изображения сибилл встречаются в церквах (напр., на клиросах) и донныне, и притом, по манере письма, весьма недавнего происхождения: стало быть, они пишутся и ныне. К такому же роду изображений принадлежат довольно обычные в народном искусстве изображения Орфея, Гермеса Трисмегиста, Платона, Сократа, Вергилия, Аристотеля — как «христиан до Христа», «детоводителей ко Христу». Притворы храмов, — общеизвестен в этом отношении притвор Московского Благовещенского Собора, построенного русскими мастерами, — обычно служат местом для подобных изображений. Данте, поместивший императора Траяна и троянца Гифея в райские обители, поставивший язычника Катона стражем Чистилища, а Вергилия сделавший своим водителем по Аду и Чистилищу, — Данте, величайший из христианских мифотворцев, встречается здесь с народно-русским христианским мифомышлением, претворившим в себя то же средневековое христианское почитание античности, как претворило его и творчество великого флорентинца.

Когда на деревянном, грубой работы, клиросе деревенской в Н. Матегорах, Архангельский губернии, церкви, читаешь сделанную каракулями надпись: «Сибилла именем Демофил была стара образом, ходила в простом одеянии и сице рекла: Благоволил Бог избрати мати себе от девиц», — сознаешь, что догмат тут кончился и началось подлинное народное мифомышление — в аспекте христианском — о единой вечно, прежде, ныне и во веки Христовой церкви. Никакой догмат не способен заменить подобной действенной силы религиозного мифомышления.

Такое же впечатление выносится из изучения вошедшего в Великие Минеи, широко в народе распространенного в виде духовного стиха, много раз изображенного в народном искусстве сказания об Иоасафе, царевиче Индийском. Известная легенда о царевиче Гаутаме Будде воспринята из книжных источников народным сознанием и, мифомысля о ней, народ создал гениальную повесть о Будде, воспринявшем действительное Христово учение, а православная церковь причислила царевича Иоасафа Гаутаму к Лику святых⁹. Вселенская мысль русского народа нашла здесь совершенное свое выражение в виде великого мифотворческого образа неделателя Будды, преклонившегося пред вечным делателем Христом.

Русское искусство прошло мимо этих сокровищ народного христианского мифомышления, заключенных в народном русском искусстве, в духовных стихах, многих русифицированных житиях из «Четых миней» и «Пролога», изустных преданиях, памятниках отреченной литературы и т. д. Все, что сделали здесь русские художники, совершенно незначительно в сравнении с тем, что можно и должно сделать.

⁸ Сочинения, том VIII, стр. 240. Подробное изложение учения о св. Софии у Соловьева в его «Чтениях о Богочеловечестве». Собр. соч., изд. 2-е, т. III. Мы говорим в нашей книжке исключительно о мифотворческом значении образа Св. Софии, как создания народного искусства.

⁹ Сказание об Иоасафе и Варлааме имеет длиннейшую литературную историю, оно было чрезвычайно популярно в Западной Европе, но замечательно, что православной церковью оба героя сказания причислены к лику святых после XI в., тогда как католическая церковь сделала это лишь в конце XVI века. Списки сказания на русском языке дошли до нас начиная с XIV века, сказание в XVI веке включено в великие Чети-Минеи. Царевич Иоасаф стал излюбленным образом русского пустынножительства.

Моралистическая стилизация «Пролога» и «Миней» у Л. Толстого и Лескова, эстетическая их стилизация в «Комедиях» М. Кузмина, несколько замечательных по языку, но совершенно чуждых настоящей религиозно-творческой струйки, созданий А. Ремизова, слабый «Страшный Суд» В. Васнецова, «Сказание о Петре разбойнике» В. Брюсова — вот почти все¹⁰. Между тем религиозная сила, заключенная в созданиях народного христианского мифотворчества, донныне действительна и жива (испытал же ее на себе Вл. Соловьев, приняв народный символ св. Софии, как необходимый и его мистическому опыту), и на этом пути первая встреча народа мифомыслителя и художника-мифомыслителя возможна и необходима.

«Искусство идет навстречу народной душе» — сказал Вяч. Иванов¹¹, и среди скорбей и чаяний народной души, верим, есть и чаяние и тоска по искусству, ибо нельзя же думать, что народ Пушкина, Достоевского и Тютчева может навсегда остаться с искусством фабричных частушек и театров попечительства о народной трезвости. Но художник, идущий к мифотворческому искусству, должен помнить, что должен он идти не к готовым формам народного искусства, не к пассивному подчинению себя образам и символам народного мифомышления, не к фольклору, не к народопоклонству, — но к религиозному взысканию последней реальности, — и, как человек, взыскавая Ее непрестанно, он неизбежно встретится с народом, непрестанно тоскующим по Последней реальности и ищущим Ее во имя Христа. Одно художническое имя должно повторять теперь, как имя *первого* из шедших по пути, предстоящему — все равно, пойдём ли по нему, или трусливо убоимся его — совершенному искусству: имя Данте.

IV

Есть одна тропа, на которой встреча народной души и души художника может произойти особенно легко и радостно, с божественной легкостью и выстраданной радостью, — если только суждено русскому искусству то обновление невинности, о котором говорил Ницше и которого жаждал Вагнер.

Среди созданий русского народного христианского мифомышления есть одно создание, которое, по своему религиозному смыслу и значению, по своей символической сокровенности, является гениальным в полной мере, равным и во многом параллельным которому на Западе может быть признано только народное мифомышление о св. Граале.

Это создание — предание и сказание о невидимом граде Китеже.

Город Кидиш, Кидаш, «славный город Покидыш» упоминается несколько раз еще в былинах¹²: так, напр., Илья Муромец спасает его однажды от обступивших его врагов; или: богатырь Суровец-Суздалец едет к «славному городу Покидышу», к князю Михаилу Ефимьевичу, и за его столом, при его дворе, Суровец занимает такое же место, как киевские богатыри у Владимира.

Но в народное мифотворчество этот град Кидиш или Китеж, по народному произношению, вошел не как былинный стольный город, а как мистический «невидимый град», и хранителями его явились не богатыри, но святые.

¹⁰ Интересно отметить, что поэт, с решительной неудачей попытавшийся прикоснуться к языческой стихии народного мифотворчества — Бальмонт (в «Злых чарах» и «Жар-Птице»), создал весьма интересную и поэтически значительную книгу, как только попытался прикоснуться к одному из подземных обходных ручьев стихии русского народного мифотворчества: это книга «Зеленый вертоград», о которой строгий Брюсов замечает: «Бальмонт снова дал нам прекрасную книгу» («Далекие и близкие»). Интересно, что и творчество А. Ремизова, поскольку оно близко к фольклору, заметно устремляется, в узких своих пределах, к стихии христианской: таковы «Лимонарь», «Бесовское действо» и недавно напечатанное «Действо о Георгии Храбром».

¹¹ Еще раз повторим здесь его замечательные слова: «Живопись хочет фрески, зодчество — народного сборища, музыка — хора и драмы, драма — музыки...» И «с художников спросится, когда придет гость, отчего они не наполнили светильники свои елеем».

¹² Наприм., в «Песнях» П. В. Киреевского, вып. I и II.

В старообрядчестве донныне во множестве распространен так называемый «Китежский летописец», т. е. повествование о былой и грядущей судьбе града Китежа. Один из списков был опубликован П. Бессоновым в примечаниях к 4-му выпуску «Песен» Киреевского, и получен им от Н.С. Киселева, добывшего его в Нижегородской губернии. «Рукопись эта, — сообщает Бессонов¹³, — позднейшего полуустава, заключает в себе очевидно, уже помимо содержания, а по одному даже летоисчислению, не историю, а народные предания; ее позднее происхождение обличается между прочим старообрядческими вставками об антихристе. Она, конечно, моложе всякого возможного Летописца и возникла независимо, в стороне от него; но она иногда называет себя Летописцем, иногда же ссылается на местный летописец; и действительно, там, где есть летосчисление, хотя и спутанное, там заметны выписки из Летописца. Приводя из него отрывки как основу, это позднейшее сочинение, повинувась народным преданиям, создает целую поэму, которая... является нам в образах довольно законченных и полных».

Полное заглавие Бессоновского списка таково: «Книга глаголемая Летописец, в лето 6676¹⁴ месяца сентября в 5 день Георгия Всеволодовича». Князь Георгий Всеволодович, сын кн. Всеволода — Гавриила Псковского, причисленный православной церковью к лику святых¹⁵, получил, — по сказанию этого Летописца, — от кн. Михаила Черниговского грамоту на построение церквей по всей Суздальской земле. Этот же благоверный князь является и строителем города Большого Китежа за Волгой. Год 6676, указываемый летописцем, по указанию г. Меледина, изучавшего предание о Китеже в 40-х гг. прошлого столетия, и является, по народному убеждению, годом построения Большого Китежа, место которого ныне народом указывается в Нижегородской губ., Макарьевского уезда, близ села Владимирского (или Люнда), у озера Светло-яра, или Святого. По народному исчислению, Большой Китеж занимал 150 сажен в длину, 100 — в ширину. На левом же берегу Волги был и другой Китеж — Малый; ныне, на его месте, как верит народ, находится Городец. Большой Китеж, построенный на месте, пленившем князя Георгия своею красотой, был стольным городом этого князя; в нем было множество благолепных храмов, и в том числе три собора — Знаменский, Успенский и Воздвиженский.

Но недолго пришлось красоваться видимому Большому Китежу. «Бысть же попущением Божиим, грех наших ради, прииде на Русь воевать нечестивый и безбожный царь Батый, и разоряше грады и огнем пожигаше, людие же мечю предаваше, а младенцев ножом закалалаше, младых же дев блудом скверняше, и бысть плачь великий». Взяв город Малый Китеж, Батый долго не мог найти дороги в Большой Китеж, но нашелся изменник, Гришка Кутерьма, который провел его — «Батыевой тропой» — к Большому Китежу. Князь Георгий, разбитый Батыем при Малом Китеже, собрал новую рать и с нею встретил Батыя у стольного своего города, но Батый одолел и новую рать, и святой князь пал в битве (4 февраля). Город же Большой Китеж, по молитвам праведных, обитавших в нем, стал невидим. «Сей град Большой Китеж невидим бысть и покровен бысть рукою Божиею, иже на конец века сего многмятежного и слезам достойного покры Господь той град дланию своею, и невидим бысть по их молению, прошению, иже достойне, и праведне тому припадающих, иже не узреть скорби и печали от зверя антихриста, то кто о нас печалует, день и ночь о отступлении нашем к Богу»; «И невидим будет Большой Китеж даже до пришествия Христова, якоже и в прежния времена бысть сие. И сокровенные обители не едина, но многи монастыри, в тех монастырех много множество бысть святых отец, яко звезд небесных, просиявших житием своим, и яко песка морского, невозможно предати их».

По-прежнему сияют в невидимом граде, как в видимом, золотые главы церквей,

¹³ Песни П. Киреевского, вып. 4. М. 1862 г., стр. СXXXI—II.

¹⁴ 1168 от Р. Х.

¹⁵ Память его празднуется 4 февраля, — день убиения кн. Георгия татарами, — что согласно и с Китежским летописцем.

ликует колокольный успенский звон, идут долгие и благолепные службы в церквах, раздаётся Божественное пение и молитва дымом кадильным, видимым, выходит из уст праведных.

Став невидимым, Китеж-град святых и праведных не стал недоступным. Путь в невидимый град есть. Всякий волен в него идти, но одни в него входят, другие — не войдут никогда. Вот путь входящих, по Китежскому летописцу:

«Аще ли же который человек обещается итти в него, а не ложно от усердия своего постится начнет, и пойдет в него и обещается тако, аще и голодом умрет, а не изыти из него, аще ины многи смерти претерпети, аще и смертию умрети, виждь, яко спасает Бог такового человека: яко и стопи его вся изочтены и записаны Ангелом, на путь спасения поиде». «А не хотящаго, ни тщащагося, не ищущаго, ни желающаго получитьи спасения, того не нудит Господь нужею и неволею, но по усердию и по произволению сердца все строит Господь человеки, егда кто нераздвоенными умом и верою несумненною обещается и помышляти начнет ничто же суетно в себе, ниже возвратитесь вспять, ни поведати ни отцу, ни матери, ни сестрам, ни братьям, и таковому Господь откроет, и управит Господь в таковое благоутишное пристанище». Путь же не вводящий в Китеж таков: «Аще ли пойдет и мыслити начнет семо и овамо, и пойдет, и начнет славити везде, и таковому закрывает Господь, но покажет ему лесом и пустым местом, не живущим, и ничтоже таковой получит себе, но токмо труд его все будет и соблазн и понос и укор ему будет, и за сие от Бога казнь примет здесь и в будущем веке осуждена и тму кромешную, иже таковому святому месту поругася».

Доныне заветами, изложенными Летописцем, определяет народ свой путь вхождения в Китеж. Отрешение и отречение от временного во имя вечного вводит в невидимый град; блуждание «семо и овамо» приводит лишь в «лес и пустое место». Еще в сороковых годах было записано народное предание о недостойном путнике, ходившем в Китеж. «Рассказывают, когда-то один пастух, заблудившись у горки¹⁶, нечаянно попал в это подземное жилище,¹⁷ и там видел величественных старцев. Проведши у них ночь, вместе с ними вкусил их хлеба, который... так ему понравился, что он утаил себе кусочек его. Пришлецу из верхнего мира не хотелось оставлять жилища этих подземных старцев, но святые не позволили ему оставаться у себя, потому что он попался к ним нечаянно, а не по желанию. Возвратясь в свое поле, он посмотрел украденный хлебец; — но хлебец сделался гнилушкою. За эту кражу... он не мог найти входа, когда после хотел попасть туда»¹⁸. Но то же народное предание, тогда же записанное, знает и право-вошедших в Китеж: «Уверяют, что и ныне многие проходят туда невидимым, скрытым от нас входом, и что войдет туда всякий, кто, только непременно пожелавши быть там, уйдет не сказавшись никому, забыв все земное и не взяв с собою ничего — даже хлеба (потому что Ангел пропитает там всех), и кто, не отходя от этого места, во все время будет проситься взойти в эту святую обитель, хоть бы пришлось и умереть тут (что и случается)».

Народная вера в Китеж необыкновенна была и остается необыкновенной.

Н. С. Киселев, сообщивший Бессонову «Китежский Летописец», в самом начале 60-х годов, в разгар освободительной работы, проезжал по Нижегородской губернии, был в Городце — месте Малого Китежа. «Как только у меня невольно вырвалось слово Китеж, в ответ на слово — Городец, Иван Степанович (имя дворника) забыл, как и я, о помещиках, об уставных грамотах, совершенно переменял склад речи, и начал рассказывать о построении Китежей».

Народ ходит на Китеж молиться Богу, стекается к озеру Светлояру, чтоб увидеть в его водах отражение китежских церквей и услышать колокольный звон. К Светлояру сходятся на праздники Вознесенья, Троицын день, Владимирской Божией Матери, Петра и Павла, даже в обычные воскресенья, но особенно многолюдно бывает стечение народа в

¹⁶ Той самой, где скрыты в земле китежские соборы.

¹⁷ Где обитают святые китежские старцы.

¹⁸ Записано Мелединым.

ночь с 22 на 23 июня, на Владимирскую.

Современный нам этнограф и знаток Нижегородского края А.П. Мельников так описывает, на основе собственных наблюдений, современное народное хождение к Китежу¹⁹:

«В ночь под праздник Владимирской Божией Матери с 22 на 23 июня всякому, кто с верою посмотрит в тихие струи святого озера, в неясных очертаниях является отражение этого города, слышен бывает глухой звон колоколов китежских, слышно далекое пение св. иноков и видно, как идут крестным ходом китежское старцы в белых ризах и рать св. Георгия, воспевая священные гимны. Можно заживо попасть во св. град, только уж возврата оттуда нет. Если отринуть от себя все земное, раздав все имение нищим, отговев и причастившись, без посоха и сумы по Батыевой тропе прийти к святому озеру, — в одном из холмов открывается темная пещера; это и есть вход в город Китеж. Велик и труден путь туда, но если в пути не поколеблется вера, отверзаются врата святого града и встретят тебя там святые старцы с ликованием и колокольным звоном и облекут в светлые ризы. Существует легенда об одном юноше, который попал в город Китеж и написал оттуда письмо своим родителям, описывая подробно тамошнее блаженное житие».

То, что пишет беспристрастный этнограф, относится к современному Китежу. Но как теперь, так и семьдесят лет назад, народ сходил к Китежу прежде всего молиться. Всю ночь, соединяясь в кучки и группы, народ, при зажженных свечах, сходится у озера, слушает чтение «Китежского летописца», поет молитвы и духовные распевцы, молится сообща и в одиночку, слушает подземный звон, глядит в озерную глубь; на утро умываются в озере и пьют воду. В сороковых годах около озера были вырыты малые пещерки, где жили люди, особо прилежные к Китежу. «В простые дни, — сообщает современник этому Меледин, — многие приходят к этому озеру, чтоб послушать... рассказов у пустынников, которые, пришед туда по усердию, выкапывают в земле землянки, и подолгу живут там, пропитываясь подаянием от проходящих на молитву... Эти пустынники... проходящих укладывают на ночь ближе к озеру и заставляют их вслушиваться, приложив уши к земле. Уверяют, что усердных берег этого озера ночью убаюкивает, качая их, как детей в люльке, что, говорят они, усердные люди чувствуют сами». Это известие совершенно подтверждается современным нам известием. По свидетельству В.Г. Короленко, некогда «радители, труждающиеся люди, изрыли всю гору землянками и пещерками. Теперь это вывелось». Причины, отчего «это вывелось», указаны с достаточной ясностью: «Полиция, не находя входов, а только отверстия «для воздуху», — прогоняла подвижников щупами и выкуривала дымом». Местный житель, старик, отвечал писателю на вопрос: «Значит тут пещеры были?» — «И, и... Много! Только, конечно, по тайности. Потому что на ту пору уже разгонять примались. Я еще помню хорошо: гора вся была ископана. Идешь, бывало, зимнее дело: тянется из яминки пар или, сказать, дымок, и иней кругом обтаял. Скажи: «Господи, Иисусе Христе Сыне Божий, помилуй нас!» И сейчас из яминки рука за милостиной тянется. — Как же они туда проходили? — Да как проходили. Вон там, у этого родничка береза стояла. У той березки корень был развилистой, так под тот корень на моей памяти можно было пролезть на корячках. Это вот еще, лет может пяток, объявился было один. Забрался было в гору-те. Жил. — Ну, и что же? — Да что! Не те времена, поштенный. Озорства много стало. А ему этого не надобно. Ему нужен покой. Убрался сердяга».

Полиция выкуривала (в буквальном смысле) пустынножителей китежских: ушли пустынники из пещер, но от Китежа не ушли — и не ушел народ: скорее — пришел.

Кто ж они, эти люди, взыскивающие невидимого града, эти слушающие и ищущие? Они растут в числе и ширятся в своем составе.

В 1843 году Маледин замечает, что «прежде тут сходились одни старообрядцы, — теперь и православные». З. Н. Гиппиус, бывшая на Святом озере в 1903 году,

¹⁹ А. П. Мельников. К трехсотлетию Смутного времени. Н.-Новгород и Нижегородский край. Москва, 1911 г., стр. 148—9.

М. Пришвин, бывший там в 1908 году, сообщают уже о встречах своих там со всевозможными сектантами — бегунами, натовцами, баптистами, с толстовцами и т. д. В 1912 году мне пришлось в Китежскую ночь наблюдать еще более пеструю по вере, но не по устремлению, толпу пришедших на озеро. Так растут идущие к невидимому граду.

Гиппиус пишет о беседующих о вере под Китежем: «Обо всем, о чем мы думали, читали, печалились — думали и они у себя, в лесу, и, может быть, глубже и серьезнее, чем мы. Но им легче, их много, они вместе, а мы, немногие, живем среди толпы, которая встречает всякую мысль о Боге грязной усмешкой или подозрением в ненормальности».

Приведу несколько (очень мало) наблюдений Короленко, Пришвина и Гиппиус над тем, что происходит в наши дни «у стен невидимого града».

«Китежский звон слышит. И не то что под Владимирскую, а бесперечь, во всякое время.»

«Выйду этто на зорьке, на ранней на кресты невидимые помолиться, а оно и гу-у-удит и бу-у-хаёт, — говорил он (старик) при мне, детски радостно улыбаясь» (Короленко).

«Мещанин шел с моим спутником до села и все время исповедовался, как он троих детей своих засек, работника заморозил, пил, вовсе все забыл — а нынче вот потянуло и потянуло на Святое озеро молиться, и очень он мучится...» (Гиппиус).

«Перед березкой на коленях у самого Светлого озера горячо молится старушка. Перед березой. Что это значит? Обхожу дерево и старушку, думаю, где-нибудь на суку да висит же икона. Нет. Молится просто дереву.

— Бабушка, — спрашиваю ее осторожно, — разве можно так... дереву, это святая березка?

— Не березка, родимый, — отвечает бабушка, — не березка, а тут воротца. Вот где большой-то холмик, там Знаменье, а там вон Здвиженье, а там Успенье...

— Бабушка, неужели тут, правда, воротца?

— И недалеко, родимый, всего четверти на две; в прежние времена пахали тут, сказывают, сохами за кресты цеплялись...

...«Умолишь угодников Божиих, вот и позовут, и растворятся воротца, а пожалеешь кого, опять станет пустым и диким местом» (Пришвин).

«На что-то мягкое, живое я наступил. Нагнулся и испугался: на берегу озера, под проливным дождем, в грязи лежала женщина, лицом к земле.

— Не трогайте, не трогайте ее, — сказал мне кто-то, — она звон слушает» (Пришвин).

Что это? сумасшествие, повальное религиозное сумасшествие или... что или?

Кого надо привести на Святое озеро — психиатра или священника? Пусть первый лечит, или пусть второй доказывает, что никакого Китежа не было и нет, а есть православная церковь, видимая, каменная и деревянная, и пусть в нее позовет. Но дело в том, что и сектантов в сумасшедший дом сажают, и священники, призывая в церковь, из сил выбиваются, как те же Гиппиус и Пришвин о том повествуют, и, конечно, по-своему правы говорящие: лопатой не докапнёшь до крестов, хоть всю землю изрой, и заезжие психиатры, вероятно, бывали, но у стен града невидимого богомольцы растут: прежде были одни старообрядцы, в 40-х годах православные пришли, а теперь и сектанты появились во множестве, — а каменные церкви пустеют. Мещанин, кающийся народу и Богу на Святом озере, конечно, бывал в церкви, исповедовался и приобщался, — но вот затосковал, замучился-то только придя к невидимым китежским церквам.

Русский народ создал удивительнейшую в мире секту бегунов; русский народ недавно явил миру невиданный им образ гениального бегуна — Льва Толстого; русский народ бежал к невидимому граду, в церковь невидимую. В невидимой церкви было место Иоасафу — Гаутаме, царевичу Индийскому, и серенькому мещанину, и беглому декадентскому поэту, и мифическому Орфею, и языческим сибиллам, и покаявшимся индивидуалистам, вроде Мережковского, и латинскому Вергилию, — и эту-то церковь он увидел в подлинном граде Божиим, in Civitate Dei, — в невидимом Китеже.

Китеж не есть абстракция, холодная аллегория, моральная притча. Кто так поймет Китеж, тот не увидит в нем ничего больше, как «пустое место и лес» китежского летописца. Китеж есть *действительность*, есть великий реализм веры, есть подлинный град, ибо вот мы видим у его входа тоскующего мещанина, старуху, молящуюся у березки, это «что-то мягкое, живое», женщину, распростертую пред прохожим, о которой сказали: «не трогайте ее, она звон слушает!» В наивных и почти смешных словах старушки, полагающей что «воротца» в Китеж недалеко: «всего четверти на две», есть подлинная и горящая ярко правда: кто *так* стучит, тому отворят, — отворят и те ворота невидимого града, за которыми «благоутишное пристанище», по словам китежского летописца, ибо к таким, несомненно, — и к ним одним, — обращены слова Христа: «толщите, и отверзится вам...»

И путь, указываемый народом к несомненному Китежу, также религиозно-несомненен: ибо это есть путь величайшего подвига, труд всей жизни, умное делание, опыт мистический. Двойственность Китежа: одним — Невещественный град, «благоутишное пристанище», другим — топь, пустое место, лес, — есть истинное свидетельство о подлинном религиозном знании народа, верующего в Китеж. Невидимый град для тех, *кто не требует чуда, но сам пламенеет в себе к чуду*; топь, пустое место — тому, кто без огня веры и религиозного опыта хочет пожара веры — чуда. Атеистическому кощунственному требованию чуда, как доказательства подлинного бытия Божия, Божия присутствия в мире и существования града Божия²⁰, — народное религиозное сознание в Китеже противопоставляет подлинный мистический путь к чуду.

Как истинный путь, — это путь уготованный всякому, хотящему идти, «тропа Батыева» умещает вместе идущих: и сектантов, и православных, и старообрядцев, ибо, идущие во имя Христово, все идут одной тропой — религиозного труда, опыта и пламени. Путь этот давно завещан и не раз возвещался.

«Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, все люби, ищи восторга и исступления сего. Омочи землю слезами радости твоей и люби сии слезы твои» — поучает старец Зосима у Достоевского. И эпитафией «Карамазовых» берет Достоевский Иоанновы слова о зерне пшеничном, долженствующем, чтоб принести плод и не остаться одному, упасть на землю.

«Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю... Он не знал, для чего обнимал ее... Он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами»...

Не один Алеша упал на землю, услышав призыв горний к земле: ранее его упал на китежскую землю русский народ в лице десятков, сотен, тысяч сходящихся к Невидимому Граду. Глубочайшее откровение Достоевского здесь совпадает с вековым народным мифомышлением о земле и слезах: ибо Китеж ушел в землю только до Второго Пришествия, и земля свята, она освящена невидимыми китежскими крестами, донныне сияющими в глуби земной, и «недалеко, всего четверти на две», по словам старушки.

«Как напоишь слезами своими землю на пол-аршина (вот они, старушкины-то две четверти) в глубину, тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково есть пророчество», — говорит старица у Достоевского в «Бесах».

Скорбь ли народной души подсказала Достоевскому эти слова?

Реальная ветхая старушка в 1908 году повторила их на реальном Святом озере, на реальной Нижегородской земле. Правда не ушла на небо: она тут же с нами, в нашей же земле; стало быть, и земля не проклята, не одною кровью залита, но и слезами испущенной любви и восторга, и освящена земля, ибо и в ней храмы, истинные, праведные, крепкие.

²⁰ На этом требовании построено творчество Л. Андреева, беспомощно, но дерзко выражающего здесь религиозную беспомощность русской атеистической интеллигенции.

Китеж — не секта²¹, не отъединение, но съединение тут же, на земле. Обетование «В дому отца моего обители многи суть» соблюдено здесь, и китежский общий путь только один из путей многих в Дом, где и обители многи, путь нам ближайший, русский и простой. Мы так разъединились все со всеми, каждый с каждым, в искусстве, в жизни, в религии, в самом разъединении, что все мы немеет: не о чем говорить, друг друга не понимаем. И вот то, что есть где-то место, где может встретиться и встретились мещанин и Мережковский, Толстой и Добролюбов, Достоевский и русский народ, что оказалась одна маленькая точка — и географическая — на земле, где видимо небо общее, синее, простое, всем, сразу, и это небо покрывает не топь, не пустое место, но землю-мать, свято укrywшую святые алтари, — одно уж это о великой правде Китежа говорит нам, о пути верном и святом.

Путь этот народен в высочайшем смысле слова, ибо это путь не народнический, не путь внешних касаний интеллигента к народу, но путь нашего и народного совпадения и единства — в искании Единой Реальности: Града воцарившегося Христа.

Поверим тут свидетельству Мережковского, так передающего о своих беседах на Святом озере с «взыскующими града», уговаривавшими писателя остаться с ними навсегда:

«Первый раз в жизни мы чувствовали, как самые личные, тайные, одинокие мысли наши могли бы сделаться всеобщими, всенародными.

«С двух противоположных концов мира мы пришли к одному и тому же. С каким бесконечным и безнадежным усилием целые поколения русских интеллигентов хотели соединиться с народом, «шли в народ», но какая-то стеклянная стена отделяла их от него... Нам не зачем было идти к народу: он сам шел не к нам, а к нашему... Ни он без нас (я разумею «нас», конечно, не в смысле отдельных личностей), ни мы без него ничего не сделаем. Мы — такие же, как он, жалкие дети без матери, заблудшие овцы без пастыря, такие же бездомные странники, «настоящего града не имеющие, грядущего града взыскующие».

Первая встреча русского народа и русской интеллигенции, встреча понимания, а не вражды, совершилась на пути искания общей и Единой Реальности.

«Казалось еще немного — и услышим мы все сразу, как один человек, — тихие звоны храмов святого града, скользящие по воде. Увидим в плотном зеркале озера вместо черных холмов — отражение золотых глав, чуть уловимое мерцанье там, где на воду падает свет от свечей» — так выражает это чувство религиозного единения у Китежа Гиппиус.

Другими — и столь близкими нам словами — сознание этой единственности и общности пути к невидимому граду с силой и вместе с народным простодушием выражено в конце Китежского Летописца:

«Аще ли который человек поругаетца или посмеется нами переданному сему писанию, — да весть таковой: то не нам поругается, но Богу и пресвятой Его Богоматери Владычице нашей Богородице и присно Деве Марии».

²¹ Даже миссионеры, беседующие с сектантами на Светлом озере, не видят ничего неправославного в тех формах хождения к Невидимому Китежу, который создал народ в связи с Сказанием о Китеже. И, конечно, миссионеры совершенно правы: ибо, с точки зрения православной, в хождении к невидимому граду заключено подлинно-христианское взыскание Бога молитвой, подвигом терпения, воздержания и веры — той самой, о которой апостол Павел сказал: «Вера есть упованием извещение, вещей обличение невидимых». В нашем изложении Сказания о Китеже мы исследуем мифотворческое значение и мифотворческую (христиански-мифотворческую) силу Сказания о Китеже. Религиозный его смысл и значение несравненно сложнее, чем отмечено нами здесь; исследованию религиозного смысла и значения Китежа, в прошлом и настоящем, посвящена книга «Церковь невидимого града» (М., 1913).

Народная душа жаждою великого религиозного реализма породила глубоко-действенное мифомышление о невидимом граде Китеже. То малое, что мы знаем о Китеже, и то еще более малое, что собрано здесь, свидетельствует неложно о подлинной религиозной и мифотворческой силе русского народа. Народ, донныне растущей волной притекающий к Китежу, не бесплоден мифотворчески и религиозно. Китеж реален и действителен для тех тысяч народа, ежегодно стекающихся к стенам града невидимого, для тех десятков тысяч, которые несомненно веруют Китежу.

В этом для всех нас и больше всего для грядущего русского художника-мифомыслителя — неоцененное преимущество перед Вагнером.

Глубоко различны здесь пути Вагнера и русского мифомыслителя-делателя (ποιητής).

Величайшая святыня Вагнерова мифотворчества — сказание о святом Граале — есть только заклинание Вагнера: «сіе и буди, буди!» Этому заклинанию предшествует у Вагнера — до его произнесения в творчестве, — археография: по сказаниям литературным, усилием религиозной воли своей, воссоздает он сказание *религиознотворческое*; даже филология (и иногда явно неудачная, в роде знаменитых толкований псевдо-арабского имени Парсифаля: parseh — непорочный и fal — простец) нужна Вагнеру, чтобы обрести утерянное, воссоздать раздробленное, возвеличить уничиженное. От индивидуального интуитивного постижения, от antecipatio мифа в своей душе — к мифологической литературе (дабы найти опору в конкретном и коллективном), и от литературы, от историко-филологического исследования — к мифу, к святыне, к святому месту — вот путь Вагнера.

От святыни, от места святого, донныне богатого религиозной действенностью — к мифу творческому, оплодотворяющему и спасающему искусство — вот путь русского великого художника, который захотел бы по нему идти, ибо воистину великим и простым надо быть, чтоб начать художническое хождение к Китежу.

При всей своей религиозной ценности и сокровенному значению, — легенда о святом Граале ныне не есть религиозная реальность и действительность ни для германского народа, ни для Западной Европы вообще. Где те десятки людей, которые во имя Грааля бросают удобные свои европейские дома и дела и в искании его видят высшую отраду? Где ныне тоскующие у стен Монсальвата в реальных соленых слезах и действительной тоске и скорби? Где внимающие в религиозном восторге звону Монсальватских колоколов?

Их нет. Бросают удобные европейские и американские дома, чтоб зал Нью-Йоркского театра или парижской Grand Opéra утонченно сменить на зал Байройта, не менее удобный, но более изысканный. Слушают звон хитрых вагнеровских колоколов не в невидимом Граде, а в невидимом Байройтском оркестре, пишут статьи в Вагнерьянских журналах, да диссертации о происхождении легенды о св. Граале защищают у скучающих профессоров. На св. Грааль наводят бинокли (тут вспоминается праведное негодование Вагнерова друга Франца Листа, препятствовавшего инсценировке своих двух ораторий, утверждая, что на «святых нельзя наводить бинокли»), колокола Горы Спасения слышат в оркестре, о Монсальвате говорят.

Невидимые церкви невидимого града видят народным видением истины и веры, колокола Китежа слышат в религиозном восторге, в Китеж веруют, к Китежу идут, босые и голодные, за десятки верст — вот разница между европейским Западом и Востоком, между народной душой, спящей в покое, и народной душой, бодрствующей в скорби и надежде, — между искусством Вагнера и искусством русского грядущего мифомыслителя.

Мифотворческое ее значение, и еще более религиозное, — громадно. Нет достаточно слов, чтоб выразить его.

Тот, кто до конца поймет это и от невидимого Китежа веры пойдет к цветущему во плоти Китежу искусства, тот будет великий художник-мифотворец на Руси.

Рожденного Китежем художника еще нет у нас, но как бы предвестие предвестия об этом рождении уже дано нам — духом музыки, звучащим в слове и в звуке. Знаем уже художника, ушедшего к Китежу и пришедшего оттуда с первою китежскою вестью искусству, — вестью подлинно-благой. Говорю об Александре Добролюбове.

Огромно и действенно было устремление этого человека к народной душе — и вместе с нею к душе вселенской — к последней реальности. Поэт, некогда с величайшей надеждой приветствованный одним из немногих истинных художников наших дней — Валерием Брюсовым, один из молодых и подлинных европейцев наших, по словам европейца Мережковского — «крайний декадент не только на словах, но и на деле, подражатель Бодлэра и Свинборна, отравленный всеми ядами «искусственных эдемов», он стал безвестным странником, искателем Невидимого Града; откуда-то издалека, из толщи народной жизни и веры, о которой мы ничего не знаем, он выносит нам свою прекрасную «Из книги невидимой», первую книгу всей русской литературы, дошедшую до народа и принятую им, как книгу живую, — книгу, в течение пяти лет раскупленную мистиками мужиками и интеллигентами у утонченного «Скорпиона». Стихи Добролюбова — не стихи, его отрывки — не афоризмы, его главы — не главы книги, его обращения — не проповедь: что же его книга? Первый, еще едва слышимый, но уже благовествующий лепет человека и художника, слышавших Китежский вечный звон.

«Пока погибает хотя одна последняя, самая презренная былинка степей, я не могу забыть: и она сестра моя. Пока все не бессмертно, я не принимаю вашего мира». — «Первая одежда твоя человек, — это плоть, весь видимый мир. Ты сам соткал ее». — «Драгоценный камень скрыт от всего мира».

Безумными или сверхразумными покажутся нам слова эти (народу кажутся они поистине разумными и прекрасными), — все равно: мы так не говорим, не смеем, не можем. «Из книги невидимой» открывает нам нечто тот, кто слышал звон града невидимого, но не невидимого Китежа.

И все, что услышал народ из нашей новой поэзии, мистики, метафизики — это одну только весть эту, данную в духе музыки, из китежской обители.

А. Добролюбов тут первый, — и, первого, его уже слышали умеющие слышать среди нас и среди народа. Не есть ли это предвестие предвестия радостного и несомненного, что не бесплодно наше чаяние художника всенародного, мифотворца, прошедшего — по Ницше — пути «освящения и посвящения»?

Не оттого ли убежали от искусства великие бегуны — Гоголь, Достоевский, Толстой, что предпочитали невидимо и тайно идти к Китежу без искусства, чем к искусству без китежских звонов? Немели, чтоб слышать звон взыскуемого града. Добролюбов был нем, слышал, — и вот уже не смолчал, но, коснея языком, в отрывках, набросках, заметках, на лоскутках, на ходу, на пути, кое-как: лишь бы сказать, — попытался сказать нам, что видел, что слышал там, за китежскими стенами, — и его, немного и бессловного, по сравнению с великими говорящими Достоевским и Толстым, услышали и поверили ему и свидетельству его. Возврат Добролюбова к слову, к песне сам он объяснил нам: он говорил, был в искусстве и вот умолк, потому что не мог уже петь и говорить: молчал; услышал слабый звон невидимого храма — и вот опять поет, потому что теперь это уже можно и нужно: «От детства песни рождались в сердце моем. Когда я вступил на путь покаяния, несколько лет удерживал я уста свои... Я пел все, что пел, только для самых близких братьев моих и для Бога, я никогда не подумал бы, что я напечатаю их или даже запишу на бумаге, я никогда не предполагал возвратиться к писанию²². Но теперь я возвращаюсь и к книгам и признаю вас, мудрецы всех времен, священные чистые книги всех времен, всех народов!»

Так говорит вернувшийся и обретший новый и чистый дом бегун. Тут, в этом

²² Курсив А. Добролюбова.

возврате Добролюбова, свершившемся за несколько лет до ухода Толстого, кончается наше страшное разъединение и первый камень закладывается нового, отчего дома, в который вошли бы, вернувшись, бегуны наши, которым кричали «вернитесь!», но которые не возвращались — Достоевский, Гоголь, Толстой...

Не тогда ли поверит себе художник, когда в словах своих сам услышит слова и подголоски китежских распевцев и песнопений, в звуках своих — отзвуки китежского звона? Как, не поверив себе, сделает, чтоб поверили ему другие, как обманет народ? Ложью ли безрелигиозного искусства, «заблудшего искусства наших дней», достигнет он этого?

Не случайно у большого художника, Римского-Корсакова, были в творчестве два совпадения с народным мифомышлением. О первом моменте совпадения — о создании «Снегурочки» и близкого к ней «Садка», уже говорилось. Это был момент, когда, отнюдь не мифотворческое само по себе, творчество Римского-Корсакова совпало во многом с языческой, едва тлеющей стихией русского народного мифомышления. Вторым моментом совпадения — было создание, среди стилизаторских «Сказки о царе Салтане» и «Золотого петушка» — «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

Соблазн провести тут параллель с Вагнером должен быть определенно отвергнут: можем ли мы представить себе Вагнера после «Парсифаля», музыкально-стилизующего какую-нибудь сказку братьев Гриммов? Римский-Корсаков после «Китежа» создал «Золотого петушка». В то время как Вагнер есть всегда заклинатель (языческими или христианскими заклетами) обуревающей его стихии музыки, Римский-Корсаков есть искусный — и в своем искусстве приемлемый — звездочет-хитродей, материалом замысловатых своих хитродейств избирающий нужное ему количество водной стихии, несколько не страшное, — музыки. Художническое устремление, и вместе жизненное, у Вагнера одно: укрощение угрожающей ему стихии заклятием искусства; художническое, и только художническое, устремление Римского-Корсакова — держаться как можно далее всяческих заклятий и в области привычного создавать привычно-прекрасное или хорошее. К «Граалю» Вагнер подходил трудом всей жизни, а потом уже художническим мастерством тоже всей жизни; к «Китежу» Римский-Корсаков подходил только мастерством, приобретенным к старости, но тем важнее для нас «Китеж» Корсакова как симптом: Римский-Корсаков не мог пройти мимо «Китежа». Пусть он только блестящий фольклорист в музыке, но самый этот музыкальный фольклоризм, исчерпав себя до конца в языческой стихии народного творчества²³, логически пришел к христианской. Художническая, хотя и узко понятая, но и в узости своей неизбежная потребность совпала здесь с потребностью общею, уже не звездочетской, а самой насущной, — с той, которой послужил А. Добролюбов. В творчестве Римского-Корсакова Китеж — эпизод, но этот эпизод был внутренне неизбежен. Замечательней всего, что Китеж был воспринят Римским-Корсаковым очень близко к народному пониманию основных китежских устремлений, поскольку они проявлены вовне и доступны обычному познанию, — воспринят не религиозно, а только художнически-правдиво.

Китежанин Добролюбов не хочет бессмертия, если не бессмертна сестра-травка и сестрица былинка, «послом от медведя» пришел он, потому что воистину «хочет он примириться с человеком», и единая из вестей, слышанных Добролюбовым в «Китеже», есть напоминание о том, что Христос послал благовестников благовествовать евангелие не людям одним, но «всей твари».

Это подлинно народное, русское, христианское верование какой-то художнической правдой учуял вовсе нерелигиозный Римский-Корсаков и предание о Китеже соединил со сказанием о мудрой девице Февронии, почерпнутом из древней повести. «Сказание» покитежски разумно и необходимо открывается «Похвалой пустыне» в виде оркестрового вступления. Единственная во всей оперной литературе, следует далее сцена Февронии со

²³ «Золотой Петушок» есть только повторение уже прежде данного в «Снегурочке» и «Кашее», «Салтане» — в «Садко» и «Снегурочке».

зверями и птицами. Приветы Февронии и братание ее со всей тварью внушены Корсакову каким-то прорывом, мгновенным и случайным, к народной душе; даже медведю, послем от которого называл себя брат Александр (Добролюбов), нашлось тут место. Заблудившийся на охоте княжич Всеволод спрашивает Февронию, пораженный братаньем ее со зверем:

Ты скажи-ка, красна девица, —
Ходишь ли молиться в церковь Божию?

Феврония отвечает ему самыми китежскими словами, будто у Добролюбова подслушанными (у Бессонова ничего такого не мог прочесть Римский-Корсаков):

Нет, ходить-то мне далеко, милый...
А и то: ведь Бог-то не везде ли?
Ты вот мыслишь: здесь пустое место.
Ан же нет — великая здесь церковь, —
Оглянися умными очами.
(благоговейно, как бы видя себя в церкви).
День и ночь у нас служба воскресная,
Днем и ночью темьяны да ладаны;
Днем сияет нам солнышко ясное,
Ночью звезды, как свечки, затеплятся.
День и ночь у нас пенье умильное,
Что на все голоса ликование, —
Птицы, звери, дыхание всякое
Восхваляют прекрасен Господень свет.

И дальше не устоял звездочет-хитродей против властных сетований души народной, как-то (не знаю, как) и им расслышанной: предатель-пьянчуга Гришка Кутерьма, не смеющий молиться строгому Судии «всяческих», но в смиренной мольбе приникающий к матери-земле:

Ты земля, наша мати
Милосердная!
Ты прости согрешенье
Грише бедному! —

не есть ли он тот же реальнейший кающийся мещанин со Святого озера, о котором ничего не знал, должно быть, сухой старик в застегнутом сюртуке — Римский-Корсаков?

И уже подлинно-китежская необходимость, внутренняя неизбежность, без чего Китеж — не Китеж, — заставила все того же музыкального звездочета ввести в «Сказание» сцену «Хождения в невидимый град»: на узкую и верную «тропу Батыеву» призывает Февронию Алконост, райская птица:

Укрепись надеждою,
Верю несомненною:
Все забудется,
Время кончится!

Всю жизнь придумывал звездочет хитрые музыкальные чудесничества и сладкие действия, четырнадцать раз являлся в своих операх под разными масками и маниями, но вот в одной, предпоследней, против воли своей, заговорил об ином и, — как ни мало сказал, — сказал все-таки так, как никто до него не говорил в русской сценической музыке. «Китеж» — едва ли не наименее популярная из опер популярного композитора,

но после «Китежа» уже явно обречены на свержение все глиняные кумиры «Демонов» и «Онегиных». Непривычным языком, глухо, поневоле, — как пророчество ветхозаветного Валаама, против воли благословившего то, чему не желал благословения, — слово о святом в грешном русском лицедействе произнесено, — и нужно нам ждать, чтоб не косноязычный Валаам, против воли произнесший его, но истинный пророк, для него, ради него и во имя его пришедший, произнес его, не коснея языком, но во исполнение повеления:

Глаголом жги сердца людей.

Рихарду Вагнеру от создания искусства, во многом мифотворческого, нужно было идти к пробуждению действенного источника веры и религии. Этого не случилось, и не могло случиться: религия первична пред искусством, и искусство — лишь радуга, возникающая над водами религии, и в этом смысле всякий художник не водный бог, возникший из водной стихии-религии, но — по словам Вл. Соловьева — лишь «отрезок настоящей неподдельной радуги» (письмо к Фету).

Вагнер взял на себя иго непосильное, и мы знаем этапы его склонения и усталости под этим игом, но усталость эта не от собственной его слабости, а от непомерности поднятого на себя бремени, поэтому прекрасна и самая его усталость, и тем более прекрасны этапы его бодрости и восхождения.

Русскому грядущему художнику не нужно поднимать столь тяжкого бремени ему от действенного источника веры и религии нужно идти к созданию искусства, от чистых вод — к лучезарному мосту радуги, соединяющей небо и землю; ему не придется, как Вагнеру, быть великолепным и возвещающим грядущую радость «отрезком радуги», возникшей из неведомых вод. Его путь легче, потому что путь Вагнера был трудней; но труден и его путь: тихие воды, дающие радугу, — для художников наших дней, как и для всех нас — «чистый ключ» светлого вертограда, но «ключ запечатленный». Подвигом веры, жизни и творчества снимаются с него печати. «Очищение и посвящение» повелевает художнику Ницше.

Радуга современного искусства уже не обманывает нас и никогда не обманет народ: пиротехническим мостом представляется она нам, блещущим всеми огнями пиротехнических, фейерверочных совершенств, но не говорит она нам ни о каких надеждах — лишь об успехах химических лабораторий современного искусства. Радугу, возникшую из чистых вод вертоградного ключа, ныне еще запечатленного, обещает нам искусство подвига, веры и жизни. С вестью о таком искусстве, приходит в Россию Вагнер, хотя вагнеровское искусство в целом — еще не до конца такое искусство.

Вагнер никогда не пользовался в России таким вниманием и изучением, как ныне, и это внимание и изучение отлично от того внимания и изучения, с которым начинают теперь относиться, например, к Баху. Не музыкант только, хотя бы и великий, не поэт, хотя бы и замечательный, не мыслитель, хотя бы и значительный, привлекают в Вагнере, но Вагнер, как явление, а явление Вагнера — явление *художника-мифомыслителя*.

Русское искусство бессознательно жаждет той правды возрожденного мифа, правды искусства символического, мифотворческого и религиозного одновременно, — в котором весь подлинный Вагнер. Растет наша религиозная жажда и когда мы пьем из чаши искусства, мы хотим из этой чудесной и прекрасной чаши пить ту воду, которая утоляла бы нашу единую жажду — религиозную жажду. Этой жаждой жаждем мы так же, как и народ, и он еще сильнее нас. Эту жажду или утоляют, или она иссушает жаждущего. Вагнер указал искусству путь к источнику, утоляющему эту жажду. Что путь его прав пред религией — мы видим из действенной религиозной силы мифомышления народного (такова религиозная сила мифомышления о Китеже); что путь его прав пред искусством — свидетельствуют о том все прошлое нашего и западного народного искусства и само искусство Вагнера. По этому пути христианского мифотворчества пришел Вагнер в

Россию, и на этом пути должна встретить его Россия с радостью и признанием, ибо это и наш исконный народный и религиозный путь — путь к невидимому граду.

Весь Вагнер — «Memento mori!» современному искусству. Нигде так не слышно это праведное «Memento», как в России, потому что нигде не было столь великих бегунов от современного искусства, как в России: бежали у нас Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, «скрывался и таил» Тютчев, бредил последним поэтом Баратынский, возвещал о конце литературы Мережковский, ушел А. Добролюбов, облачается в гносеологическую броню и сжимает себя в методологические тиски Андрей Белый — и у всех, больших и малых, одно «потому что»: потому что слышать это праведное «Memento!» и лучше им молчать, онеметь, «таить и скрываться», чем быть радугой, не из чистых вод ключа вертоградного воссиявшей.

Вагнер приходит в Россию не с одним «Memento» о смерти, — но и с благовестующим «memento» о жизни: Memento vivere! И это memento слышим мы, потому что ждали его и чаяли, и у всех опять общее — в последнем и святом — «потому что»: потому что праведного искусства хотел Гоголь, потому что звуки всенародных хоров утаены в индивидуалистической глубине тютчевской лирики, потому что национальными трагедиями являются нестройные романы Достоевского, потому что о поэте слышимом и судимом всенародно «на играх Олимпийских» тосковал Баратынский («но нашей мысли торжищ нет, но нашей мысли нет форума!»), потому что во имя искусства народного и религиозного косноязычно и упрощенно отвергал Л. Толстой Шекспира и с ним все искусство наших дней, потому что искусства Китежа искал А. Добролюбов, потому что о теургии писал Андрей Белый.

Вагнер говорит о болезни смертельной нашего искусства, но слово его мы услышим, ибо и сами, не произнося, шептали его про себя, и болезнь эта, верим, «не будет к смерти». Все мы больны — от Мережковского до семеновского мещанина, но лишь ту болезнь найдет Врач смертельной, когда не замечают и не хотят до конца замечать сами болящие, что они — на ложе смерти.

Искусство — радуга над силоамскими водами религии: исцеление наше там, еще издали только видим мы исцеляющие воды, еще не вошли в них, не омылись ими, — но уже видим восходящую радугу над ними, видим — и надеемся.

Ницше сказал про Байройт, а мы повторим то же про ожидаемое искусство художника «чистого» и «посвященного»:

«Для нас Байройт имеет значение утренней молитвы в день битвы».

Эта битва — за последние религиозные ценности, но начало этой битвы — борьба за искусство религиозное и всенародное — мифотворческое: ибо радугу мы видим всегда первой, высоко над водами, — и ей верим, что обещание не ложно, и мы спасены.