



И. ИЛЬИН

Мережковский — художник

Первое, что бросается в глаза, это то, что Мережковский — художник, романист и драматург — всегда держится за исторически данный материал. Он всегда занят крупными или великими фигурами истории — Юлиан, Леонардо, Петр, Наполеон, Аменотеп, Павел, Александр — и замечательными, сложными и смутными в духовном отношении эпохами.

Выбрав такое лицо или такую эпоху, он садится прилежнейше за архивную работу, читает первоисточники на нескольких языках, делает выписки и т. д. Эти выписки он приводит затем в своих романах. То он пользуется ими для создания больших живописных панно; то он конденсирует их и придает им форму выдуманного им самим дневника одного из героев романа, дневника, которого тот никогда и не писал; то он пользуется ими для сочинения фантастических разговоров или афористических заметок и т. д. Один из критиков Мережковского подсчитал, например, что из тысячи страниц его романа «Леонардо да Винчи» или «Воскресшие боги» — не менее половины приходится на такие выписки, материалы и дневники.

Однако это совсем не значит, что эти исторические романы можно рассматривать как фрагменты научно-исторического характера. Это невозможно потому, что Мережковский совсем не желает знать и устанавливать исторические факты; добытым материалом он распоряжается без всякого стеснения; и если бы кто-нибудь захотел судить о Макиавелли, Петре Великом или Александре Первом по Мережковскому — то он совершил бы величайшую неосторожность. Мережковский как историк — выдумывает свободно и сочиняет безответственно; он комбинирует добытые им фрагменты источников по своему усмотрению — заботясь о своих замыслах и вымыслах, а отнюдь не об исторической истине. Он комбинирует, урезает, обрывает, развивает эти

фрагменты, истолковывает и выворачивает их так, как ему целесообразно и подходяще для его априорных концепций. Так складывается его художественное творчество: он вкладывает в историю свои выдумки, и тасует и колдует в ее материале, заботясь о своих построениях, а совсем не об исторической правде; или, иначе, — он укладывает, подобно Прокрусту, историческую правду на ложе своих конструкций — то обрубит неподходящее, то насильственно вытянет голову и ноги. Вследствие этого великие исторические фигуры, со всеми их дошедшими до нас следами, словами и чертами — оказываются в руках Мережковского вешалками, чучелами или манекенами, которыми он пользуется для иллюстрации своих психологически-диалектических открытий. Являясь как бы предшественником великого гения наших дней, призванного прозирать в жизнь всех исторических гениев, — я имею в виду пресловутого Эмиля Людвига, читая которого, стыдишься за него, что ему несколько не стыдно выдумывать свои выдумки, — Мережковский тоже считает себя призванным художественно трактовать жизнь гениев и титанов и, конечно, обращаться с ними запанибрата.

Итак: он злоупотребляет историей для своего искусства и злоупотребляет искусством для своих исторических схем и конструкций. И в результате его история совсем не история, а литературная выдумка; а его искусство слишком исторически иллюстративно, слишком эмпирически-схематично для того, чтобы быть в художественном отношении на высоте. Одно это обстоятельство освещает нам строение его художественно-творческого акта.

Беллетрист, который до такой степени ищет опоры в исторических данных, фигурах и материалах, который до такой степени льнет к эмпирическим фактам истории и так нуждается в них, — может быть легко заподозрен в том, что ему нелегко дается работа творческого воображения, что он не справляется ни с образным составом своих произведений, ни с драматическим и романическим фабулированием. Ему, по-видимому, совсем не так легко облекать сказуемое им предметное содержание в эстетические образы и картины, объективировать помыслы в живые фигуры и следить за их имманентным развитием, за их поступками и судьбами. Хотелось бы прямо спросить — в порядке нащупывающего эстетического анализа — а что у таких писателей герои их произведений объективируются ли настолько, чтобы иметь пластически законченный душевно-духовный характер, совершать поступки и проходить убедительный для читателя лично-художественный путь?

Эстетическая функция образного фабулирования состоит у художника прежде всего в акте пластически зрелой телесно-душевно-духовной объективации — в убедительной и верной себе скульптурной лепке живого образа, героя или героини. Художник вылепливает из своего и чужого, исторического и фантастического пластилина — новое прометеево чадо, в котором он сам пребывает, и в то же время законченно его от себя отделяет и дает его образ как законченно-самостоятельную фигуру; и творческая воля и власть художника должны быть достаточны для того, чтобы выдерживать объективную самостоятельность героев, с одной стороны, а с другой — пребывать в героях, драматически творя изнутри своею волею их решения и их поступки. Фабулировать — творить фабулу романа — значит волевым образом приводить в движение и совершать имманентный закон художественно созданных образов.

Художественный анализ произведений Мережковского убедил меня в следующем: функция воли в его художественном акте чрезвычайно слаба. Это выражается прежде всего в безмерном прибегании к исторической фабуле, хотелось бы сказать, к биографии каждого данного исторического лица. Затем — в выборе художественно обрисовываемых героев: так, Юлиан Отступник или совсем не действует или из какого-то слепого упрямства пытается действовать в безнадежном направлении; Леонардо да Винчи совсем не совершает поступков; драматическая ситуация Александра Первого и заговорщиков-декабристов состоит в том, что они не умеют и не могут действовать; художественно воссоздать образ Наполеона Мережковский не сумел — вышла неубедительная и натянутая биография; Петр Великий — волевой титан — вышел у него отвратительным, свирепым зверем; а в эпопее крито-египетской — мы находим только пассивно страдающих героев и не способных к действию людей. Итак: в художественном акте Мережковского — воля представлена почти всегда *безволием*; волевые герои — свирепы и зверски; их почти нет — прочие безвольны.

Но и функция волевого отбора — у Мережковского-писателя — абсолютно не на высоте: протяженно-сложенность его романов свидетельствует отнюдь не о размерах его фабулирующей силы, а о неумении строго и четко выбирать только то, что художественно необходимо. Мережковский-писатель не имеет отцеживающей, отбрасывающей, конденсирующей волевой власти — его романы только выиграли бы от сокращения — в них плещется море художественно-ненужного — в них по крайней мере половина художественно-обходима и является литературным бал-

ластом. Поучительно сравнить его в этом отношении с Чеховым, у которого объективированные герои безвольны и беспоступочны — воли *творимой* нет, а субъективно-творческая функция отбора находится на чрезвычайной высоте — воля *творящая* исключительна.

* * *

Обратимся теперь к силе воображения у Мережковского. Художественное воображение Мережковского имеет свои, совершенно определенные границы. По своей основной установке Мережковский — человек чувственного опыта и чувственного воображения (экстравертированный субъект, прикованный к показаниям тела и материальным образам). Но всего замечательнее то, что прикованный к наружному, чувственному, материально-земному, он страстно, болезненно страстно интересуется и занимается — по крайней мере, умом, отвлеченной мыслью — теми проблемами, которые по силам только интровертированной душе, углубленной, ушедшей в свои колодцы и оттуда созерцающей мир по-духовному.

Как человек внешне-чувственный, Мережковский владеет только тем, что он видит — материальными обликами земного мира; его ослепляет, его чарует пространственно-пластический состав мира и образов; больше всего ему говорят скульптура, архитектура и живопись — и притом не в их тонком, глубоком, сокровенно-духовном значении, но в их выявленном, материально-линеально-перспективно-красочном составе. Внешнее внешних искусств — вот его стихия. Мережковский — мастер внешне-театральной декорации, большого размаха крупных мазков, резких линий, рассчитанных не на партер и не на ложу бенуара, а на перспективу подпотолочной галереи; здесь его сила; это ему удается. То, что он рисует — это как бы большие кинематографические стройки, преувеличенные оперные декорации, гигантские сценические эскизы, или макеты для взволнованных массовых сцен разыгрывающихся на фоне античных городов или гор средиземного бассейна. Этим он пленяет и завораживает своих читателей; он подкупает их силу воображения, выписывая им роскошные аксессуары итальянских, греческих, малоазиатских, египетских пейзажей, — почерпывая материал для них не столько в природе, сколько в обломках и остатках развалин и музеев.

И если попробовать расспросить его ценителей и почитателей о том, что же им собственно нравится у Мережковского, что имен-

но так хорошо у него, то обычно получаешь два ответа: «грандиозно» и «красиво» — не глубоко, не значительно, не прекрасно, — а только грандиозно и красиво. И действительно, красочные картины декоративного ансамбля ему нередко и весьма удаются — ну, как у Семирадского, у Рубенса, у Паоло Веронезе, иногда у Тициана или Бронзино. Например: солдатский бунт в военном лагере Юлиана Отступника; парад легионов во время грозы; вакхическое шествие кесаря Юлиана со жрецами, с чернью и пантерами; процедура одевания герцогини Беатриче Моро во Флоренции; охота и хозяйство герцога Моро; полет ведьм, колдунов и оборотней на гору Брокен, постепенно превращающийся в языческую вакханалию; Саванарола во Флоренции, сожигаемый на костре; придворный бал и наводнение в Петербурге при Петре Великом и т. д.

Если читать это как бы издали, с галерки, или прищурясь, чтобы не придирааться и не замечать деталей; если осматривать эти картины так, как озираешь театральные декорации — где важно только общее впечатление, взятое издалека, где нельзя и нелепо фиксировать в бинокль Цейса использованные лоскутья доски, куски картона и т. д. — тогда можно получить зрительно-фантазийное наслаждение. Но если надеть настоящие эстетические очки, то как только поставишь и не снимешь внутренние художественные требования, — вдруг видишь себя перед пустой и холодной стряпней, которая может лишь очень условно претендовать на значение; она никак не может сойти за главное или заменить его; она остается только декорацией — выписанной с преувеличенным, перенапряженным импрессионизмом и от времени до времени прерываемой аффектированной аллегорией или нарочитым, выдуманым безвкусием (см., например, «Петр и Алексей», т. IV, стр. 244). И когда вникнешь в такие картины — то видишь, что все это не более, чем эффективная декорация.

Экстравертированная природа романиста выражается в том, что он в своих описаниях держится за ткань внешних чувственных образов, *их* описывает, *ими* занимает свое и читательское воображение, а к душевно-духовной, внутренней жизни своих персонажей и героев подходит через внешнее. Читатель все время видит себя засыпанным конкретно-чувственными единичными деталями, внешними штрихами и подробностями, которые он в конце концов не может ни исполнить, ни использовать, ни оценить, и наконец начинает давиться и задыхаться. И все это всегда статически взятые, изолированные штрихи — навязывающиеся внешнему глазу, уху, обонянию, вкусу. Эти черточки, эти единичные мазки удаются Мережковскому особенно не тог-

да (как это бывает у Бунина), когда он описывает красоту природы, но тогда, когда он описывает человеческие мерзости — в уличной жизни, в кварталах черни, в человеческих болезнях, во внешнем виде отвратительных уродов и т. д.: уличные ссоры и драки, рев и вонь; визг и вопли, несущиеся из публичного дома; вой прокаженного старика, который жалуется на судьбу и скребет свои белые корки и т. д. Словом — выражаясь собственными словами Мережковского: «Зловонное дыхание черни — запах людского стада».

Вот пример такого описания: вот казнят брата кесаря Юлиана, кесаря Галла — предательски, потихоньку, наскоро, в палатке, чтобы солдаты его легионов не могли спасти его; голова его отрублена — надо ее унести: «Не за что было ухватить гладкую выбритую голову. Мясник сначала сунул ее под мышку. Но это показалось ему неудобным. Тогда воткнул он ей в рот палец, зацепил и так понес ту голову, чье мановенье заставляло некогда склоняться столько человеческих голов». Сцена в высшей степени характерная для кисти Мережковского — который всегда готов угостить себя и читателя отвратительными подробностями, душераздирающими деталями, реалистическими совершенно ненужными тошнотворными описаниями — с тем, чтобы сейчас же истолковать их глупому читателю символически или аллегорически. И один читатель потрясается и приковывается, внешняя мерзость мира пробила наконец его носорожьей впечатлительностью; а другой читатель морщится от отвращения — «зачем это нужно, когда это в художественном отношении не необходимо?». Понятно, что такими описаниями легко поразить и разбередить душу читателя, но очень трудно описать и осветить внутреннюю жизнь своих героев.

Здесь поучительно сравнивать Мережковского не с мастерами и ясновидцами *внутреннего* опыта (Достоевским, Шмелевым), а с мастером чувственной живописи — с Буниным. Бунин — человек природы, естества, инстинкта и чувственного видения: он берет человека извне и с необычайной силой и наглядно точностью показывает через внешние проявления его — жизнь его инстинкта. Мережковский совсем не человек природы и живого естества. Напротив: трудно было бы найти другого такого беллетриста, который был бы настолько *чужд природе*, или даже *противоприроден*. Мережковский совсем не целен в своем внутреннем инстинктивном укладе — подобно Бунину. Напротив, он совершенно раздвоен, сломлен, он носит в самом себе некое темное лоно и любит объективировать его и тогда играть с ним; в этом преимущественно и проходит все его литературное

творчество. Его любимый эффект состоит в том, чтобы описывать некий якобы мистический мрак, внезапные переходы из темноты к свету и наоборот; при этом подразумевается и читателю внушается, что там, где есть мрак, там уже царит жуть и страх; и где человеку жутко и темно, там есть уже что-то «мистическое».

Наподобие этого — творит и живет и сам Мережковский. Он носит в себе расколотую, расщепленную душу: мрачно пугающее и пугающееся воображение; и холодный, диалектически-самодовольный рассудок. И слишком часто читатель чувствует, что ведет его, Мережковского, — именно рассудок. Рассудок анализирует, расчленяет, противопоставляет: получается формальная диалектика — А и не А; Мережковский чувствует себя в своей тарелке, он успокаивается только тогда, когда он устанавливает *дихотомию* — две противоположные стороны, — как будто бы некое непримиримое противоречие; установив его, он начинает блуждать вокруг него, играть им, многозначительно подмигивая при этом читателю; он думает, что от этого противоположения родится что-то значительное, глубокое, мистическое, и сам начинает вести себя, как некий мистический жрец. Начинается диалектическое священнодействие; противоречия непримиримы — тело мира разрывается, трагедия и мрак, и вдруг луч света — жрец мистически подмигивает и дает знать, что дело поправимо, что **А и не А** — где-то в последнем счете суть *одно и то же*. «Мужчина или женщина?» — Противоречие. Разрыв. Мрак и ужас. — «Ничего». Мужчина есть женщина. Женщина есть мужчина. Тайна. Откровение. Исцеление. «Добро или зло?» — Противоречие. Разрыв. Трагедия мира. — «Ничего». Добро есть не что иное, как зло. Зло есть не что иное, как добро. Бог и диавол — одно и то же. Христос есть Антихрист. Антихрист есть Христос. Тайна мира разоблачается. Откровение. Примирение. Исцеление. «Бог или человек?!» — Бог есть человек. Человек есть бог. Мудрость. Глубина. Озарение.

Нужды нет, что у сколько-нибудь честно думающего и искренно чувствующего читателя — делается ощущение головокружения, корабельной качки, тошноты; и больше того: смуты, соблазна, отвращения. Нужды нет, что это противоестественно и противодуховно. Это Мережковского не смущает и не огорчает; напротив — тут-то он и наслаждается своим мнимым глубокомыслием, почерпнутым из соблазнительнейших сект и ересей Древнего Востока; тут-то он и упоится своими псевдомистическими играми. Натура раздвоенная и неисцеленная; натура сломленная и в самой сломленности своей ищущая сладостных утех, Мережковский выдумывает и вынашивает свои диалектические

загадки, вываривая их сначала в рассудке, потом в живописующем воображении, приклеивая их или пытаясь вдохнуть их своим героям и их земной судьбе. Эти диалектические тайны — его гомункулы. Он и сам гомункулезная натура, — вечно выдумывающая свои рассудочные ужасы, для того, чтобы живописно изобразить их в эффектно-декоративных панно.

Вот главное затруднение его художественного акта, вот камень его преткновения: Мережковский экстравертированный живописец, у которого нет ни способности, ни мужества принять себя как такового, жить из цельного инстинкта, творить из него, раскрывая его — и не посягать ни на какое мистическое глубокомыслие; и в то же время он рассудочный выдумщик, который носится отвлеченной мыслью над водами непонятной ему интровертированной души и над ее проблемами и размышляет об этих тайнах и проблемах в отвлеченном, гомункулообразном порядке — выдумывает о них, *никогда не проживши в них*, и борется с безнадежной, непосильной задачей — разгадать и описать интровертированную жизнь гения не изнутри, а снаружи, по внешним деталям и по эффектным декорациям. Как только Мережковский пытается ухватить жизнь человеческого инстинкта и описать ее, перед нами встают раздвоенные натуры — мужчины, которые не могут быть и стать мужчинами, и женщины, которые не хотят быть женщинами; томящиеся фигуры — проблематические души — несчастные недотепы — противоестественные комбинации.

Томление этих безвольных душ с поврежденным инстинктом (как Юлиан Отступник, Леонардо да Винчи, фараон Ахенатон в «Мессии») — Мережковский пытается истолковать и использовать в религиозном смысле и направлении, и притом по схеме:

Христос или Антихрист

Отец или сын — в мистическом отношении...

И так выясняется, что Юлиан Отступник — Антихрист, и притом благородный Антихрист, привлекательный; что Леонардо да Винчи — сразу и Христос, и Антихрист; а фараон Ахенатон (явно гермафродитская натура) — Христос, у которого, однако, не хватает храбрости признать себя Христом.

Из всего этого возникает своеобразная, сразу и больная и соблазнительная, половая мистика; мистика туманная и в то же время претенциозная; мистика сладостно-порочная, напоминающая половые экстазы скопцов или беспредметно-извращенные томления ведьм. У внимательного, чуткого читателя вскоре на-

чинает осаждаться на душе больная муть и жуть; чувство, что имеешь дело с сумасшедшим, который хочет выдать себя за богоспосещенного пророка. Читатель начинает томиться подобно этим больным героям, — но по-своему: то отвращением, то тоскою, то скукою; жаль этих больных и отвратительно; и в то же время не веришь ни им, ни в них — ибо чувствуешь, что они — порождение искусственно выдуманной абстракции.

Беспомощно стоит Мережковский перед простою и классическою тайною человеческого инстинкта, как перед неразрешимою для него загадкою, и создает искусственную, мертвую, диалектическую схоластику. Ибо сущность схоластики состояла в том, что люди пытались отвлеченно умствовать о том, что им не было дано в опыте, так, как если бы это все-таки было дано им каким-то рационалистическим, априорным способом. Так Мережковский и остается беспомощно стоять перед тайнами человеческой души, в качестве умственного рассудочника.

Правда, там и сям ему удается остро и тонко подметить своим экстравертированным глазом точный и меткий внешний образ и художественно его использовать. От времени до времени у него всплывают такие сочно набросанные, обычно мимолетные, фигуры — меткие, зло очерченные, поверхностно намеченные типологические кроки; всплывают и навсегда исчезают — так, что потом они больше не появляются, и не знаешь, зачем он их показывал. Но как только Мережковский берется за большую фигуру и за сколько-нибудь более сложную психологию — так читатель видит себя как бы в пустом темном поле, на котором он с трудом и опасением различает и нащупывает темные дыры и ямы; спотыкаясь, скользя, почти на четвереньках он въезжает в них и видит, что художник, взявшийся ему это показать, сам в полной беспомощности, фонарь его не светит, он предал, покинул читателя, — хотя и продолжает делать мину знатока и говорить громким авторитетным голосом.

Если при этом у Мережковского имеется какой-нибудь исторически подлинный материал — как для Леонардо или Петра — тогда читателю позволяется сшить кое-как эти исторические лоскутья своим собственным воображением; материал вываливается, — и читатель беспомощно пытается выполнить вместо романиста, за него — невыполненный им художественный синтез. Если читатель пытается это сделать, тогда он скоро замечает, что романист *своей* работы предварительной просто не выполнил; мало того, что романист со всей своей априорно-рассудочной диалектикой просто *мешает* ему в этом деле: вдруг романист, следуя своей диалектической схеме, — все делит на противополож-

ности, извлекает из души Леонардо да Винчи — безнравственного садиста (надо показать, что он-де антихрист); а потом вдруг Леонардо да Винчи предстает добрейшим и нежнейшим человеком, который все прощает, все понимает и живет в божественном (надо показать, что он Христос). И первое столь же неубедительно, сколь и второе; и то и другое — нехудожественная выдумка — схема вместо живой души — логические абстракции вместо гениального духа.

Если же подлинного исторического материала мало — как от Юлиана, Ахенатона — то все распадается на куски: Мережковский берет внешнюю историю Юлиановых поступков; подставляет под поступки соответствующие свойства — как схоластики делали: спит человек — значит, у него спательная сила (*vis dormitiva*), питается — значит, у него есть питательная способность (*vis nutritiva*), и т. д. — и приписывает эти свойства своему герою. Но живой синтез этих свойств, художественно законченная скульптура характера — *не* создается; нити тянутся к центру — и не встречаются в нем; центр остается пустым, под знаком вопроса; и герой распадается на куски, на отдельные художественно-психологически не связанные деяния, с которыми читатель не знает, что начать — ворох неожиданных черт, свойств, настроений — бессвязный агрегат состояний, слов и поступков.

Мережковский вообще не создает и не дает своему читателю — единую душевно-духовную скульптуру героя; зрело объективированный личный характер; пластику души, завершение индивидуальности; создание воображающего видения. То, что может дать внешнее наблюдение и умственное обобщение, — он дает. Но то, что должно дать художественное отождествление, — индивидуализация, персонификация, связующая множество в закономерное и необходимое единство, — он не дает совсем.

Великие люди, — а он вместе с Эмилем Людвигом любит их толковать и себя через них показывать — оказываются у Мережковского не людьми и не великими. Это какие-то пустые бочки, расставленные искусным фокусником, из коих можно вынуть все, что угодно, стоит только заранее вложить это туда; а на бочке написано — гений — такой-то! Всегда безнадежная попытка выдумать жизнь гения в отвлеченной умственной реторте и выдать этого гомункула за живую, глубокую, Богу предстоящую душу, — ибо гениальность всегда есть особое трепетное предстояние души Богу — так, что через это предстояние Господь входит в душу, обитает в ней и говорит из нее. Внимательное чтение, изучение и исследование привело меня к тому выводу, что Мережковский совсем не представляет себе, как думает, чувству-

ет, любит, воображает, исследует *гениальный* и *умный* человек; что ему это в опыте не дано от природы а приобрести это опытом он не смог и не сумел.

Мало того, живой процесс другой души — ему вообще не доступен, он знает только свою душу — отвлеченно умствующую рассудком и бесплодно-сладостно томящуюся инстинктом. Вот пример: в романе «Воскресшие боги» — он приводит сочиненный им самим дневник одного из учеников Леонардо — Джиованни Больтраффио. Этого Больтраффио он сам описывает как глупца, путаную убогую голову, маленького труса, не способного ни к какой самостоятельной мысли. И вот в дневнике этого глупого путаника Мережковский вносит, в качестве мыслей самого Больтраффио — все то, что на протяжении веков думали и рассказывали разные люди о Леонардо да Винчи — между прочим и умные люди, умные зрелые мысли, которых современник Леонардо совсем и не мог иметь — тем более этот глупец. Больтраффио, на самом деле, исторически не был глупцом, картины его обнаруживают и чувство формы, и мысль, и грацию. Мережковский делает из него глупца. Пусть. Но у глупца — психологически — неизбежно будут одни глупые мысли.

Однако психология, психика, целостный организм души совсем не интересуют Мережковского: он художник внешних декораций и нисколько не художник души. Душа героя есть для него мешок, в который он наваливает, насыпает все, что ему, Мережковскому, в данный момент нужно и удобно. Пусть читатель сам переваривает все, как знает. И это для Мережковского характерно, определяюще. Поэтому у него люди часто совершают поступки и произносят слова, которые не соответствуют ни их возрасту, ни их характеру. Автору это сейчас нужно — и это вставляется... Что? Нехудожественно? А ему нравится... Каждый герой становится как бы пустым портфелем, в который автор вложит — сортируя свои огромные материалы и бесчисленные выписки — то, что больше никуда не устраивается и не помещается. Однако для таких описаний, как церковный собор, происходящий в присутствии Юлиана Отступника — этот образ портфелей еще слишком невыразителен. Автор исчисляет там много ересей, такое множество, что он не может создать столько живых лиц по числу этих ересей. Тогда он делает следующее: он пользуется лицами, как карточками для каталога ересей; шел епископ такой-то — его ересь была вот в чем, шел священник такой-то — с такою-то ересью и т. д. Потом все они начинают на соборе галдеть и драться — каждый владеет якобы истиной; все

срамят в побоище свою мнимую очевидность — и победителем остается Юлиан.

Замечательно, что читателю никогда не удастся полюбить героев Мережковского — Мережковский не вчувствуется в своих героев, не вчувствует в них и своих читателей; не любя показывает нелюбимое и не вызывает к нелюбимому никакой любви. В художественном акте Мережковского много внешнего чувственного любования красотой, много нервного аристократического отвращения к уродству; и никакой любви ни к кому. Любовь у Мережковского распалась на сентиментальность и жестокость, выражаясь в терминах научного психоанализа — на мазохистическую и садистическую компоненту. А в любви — даже осталась холодною; холодно восторгаясь внешней красотой, холодно и зло отвращается от вони, грязи и уродства — и не светит своим героям любовью и не греет их. Это не живые люди, заставляющие петь, плакать, любить и молиться вместе с ними, — а теоретически-патологические загадки, которые надо диалектически разгадать.

И когда Мережковский описывает садистические деяния своих героев, то злые дела не открывают читателю пути в душу злого героя — психологически все пусто и мертво; а на делах и настроениях диалектический ярлык — Антихрист. А вот все расплылось в сентиментальное безволие, в беспоступочную немощную доброту, в сладость беспредметного умиления — и опять нет художественного синтеза; а на делах и состояниях героя ярлык — Христос. И вот весь спор между язычеством и христианством вырождается в взаимные перекоры: вы, христиане, — бесхарактерные, безвольные, сентиментальные недеятели, — и, по Мережковскому, язычники в этом правы; а вы, язычники, — жестокие, бесчеловечные, быкобойцы и человекоубийцы, — и, по Мережковскому, христиане в этом правы. Но на самом деле ни благородная жестокость, ни животная жалость и сентиментальность — не есть любовь.

Однако это не последнее основание, не самая глубокая причина, мешающая читателю полюбить героев Мережковского. Последнее основание в том, что Мережковский сам не любит своих героев — ибо он во всем любит только себя и свою отвлеченную диалектику. Именно поэтому — он не бережет своих героев, не ценит их, не гордится ими, не ликует с ними и не плачет. Замечательно, что он их всегда компрометирует. Да, да — именно — компрометирует. Все, за что он берется, описывая, показывая, раскрывая — он всегда в последнем счете компрометирует и губит; все — будь это человеческий образ, идея или религия. Все,

чего он коснется — вдруг увядает, блекнет, вступает в состояние тления и гниения, разлагается, растекается в стоячее, злоуханное болото или повертывает к читателю отвратительное, порочное лицо. Помните, как у Гоголя в «Страшной мести» — колдуну кажется, что все оскаливает ему зубы в страшном, непонятном смехе. Или как у Овидия — бог Вакх приговорил царя Мидаса к тому, что все, чего он коснется, будет превращаться в золото. Так, кажется мне, некий страшный демон приговорил Мережковского к тому, что все, чего он коснется, будет предаваться соблазнительному тлению и гниению. Понятно, что эдакое любить невозможно. И понятно, что с какой тревогой многие из нас услышали, что Мережковский — вообще не познавший самого себя и не ведающий ни своих границ, ни своих недугов — взялся писать книгу о Христе Иисусе. И тревога наша была не напрасна: два тома, написанные им, полны духовного соблазна.

Так и в романах его. В тот миг, когда вы соглашаетесь художественно вчувствоваться в душу Юлиана Отступника — понять его настроение и поверить, что он борется за свою святыню, ибо он верит в своих богов, — выясняется, что он в них не верит; вы учуяли в нем доброту, чувствительное сердце — он совершает отвратительную свирепость. И так во всем. Вы видите, что доброта не только слаба, но что она предназначена впасть в идиотизм. Храбрый — честолюбец, своекорыстен, жаден; верующий — неискренен и не верует; искренний человек искренен, но именно поэтому он есть хищное животное и т. д. Вы начинаете озираться — и искать себе точку опоры, лицо, на котором можно было бы отдохнуть, отвести душу, посочувствовать, полюбить — и вдруг вы убеждаетесь, что у Мережковского *всё* двусмысленно и фальшиво; все двусветно, двулично, скользко — все холодно и гладко, как тело ужа; все соблазнительно, смутно, неверно — по средневековому выражению, все есть *skandalum* — скандальный соблазн. Все — душевное, духовное, умственное — таково, что невольно начинаешь молиться — не введи же меня в искушение — и откладываешь книгу.

Уже те эпохи, которые он выбирает для своих романов — суть неустойчивые, колеблющиеся, смутные времена соблазнов и туманов: двусмысленные и раздвоенные. Христианство уже победило, но язычество еще не изжито — вон он, языческий разврат, укрывшийся в христианстве, а вон суцая добродетель в язычестве. Вот эпоха Возрождения в Италии — язычество возрождается, а христианство в лице католицизма вырождается до корня. Соблазн проснулся за каждым кустом; добро оказывается злом, зло есть добро. А вот эпоха просвещения и языческого класси-

пизма вламывается в Россию при Петре. А вот религиозная смута на Крите и в Египте. И всюду, где эпоха смуты и соблазна, — там истинное вожденное пастбище для Мережковского. Мережковский есть ненасытный лакомка соблазна, он великий мастер искушения, извращения и смуты.

Вот примеры тезисов и образов, вечно выдвигаемых им в романах, — а его романы и образы его всегда суть лишь иллюстрации к тезисам: в мире нет никакого зла; если кто говорит — нет никакого бога, то это тоже хвала Господу; кто служит ангелу зла, тот мудр; это хорошо, когда женщины публично показываются голыми; злодей должен иметь ангельски-благочестивое лицо; все хорошо, все свято — и так далее, без конца. При каждом таком утверждении, при каждом двусмысленно-соблазнительном образе, читатель невольно спрашивает себя: как? что? почему же это так? как это понять? это парадокс? или, может быть, я неверно прочел? что это, надо понять прямо, как сказано, или это ирония? или аллегория? или просто кощунство? или прямо мерзость? Нет, нет. Так и понимать надо, как сказано. Ложное истинно. А истинное ложно. Это — диалектика? Извращенное нормально. Нормальное извращенно. Вот благочестивая, искренне верующая христианка — от христианской доброты она отдается на разврат конюхам. Вот христианский диакон, священнослужитель алтаря — он мажет себе лицо, как публичная женщина, и постоянно имеет грязно-эротические похождения в цирке. Вот распятие — тело Христа, а голова ослиная. Вот святой мученик — с дикой руганью он плюет в глаза своим палачам. Вот христиане, которые только думают о том, как бы им вырезать всех язычников. Христос тождествен с языческим богом Дионисом. Верить можно только в то, чего нет, но что осуществится в будущем. Преступное изображается как упоительное. Смей быть злым до конца, или не стыдись. От руки найденного идола — совершаются исцеления. В кануны христианских праздников проститутке надо платить вдвое — «из почтения к Богородице». Человек имеет две ладанки — с мощами св. Христофора и с куском мумии. Папа Римский прикладывается к Распятию, — а в распятии внутри у него Венера. Чистейшая кровь Диониса — Галилеянина.. Вот девушку вкладывают в деревянное подобие коровы и отдают в таком виде быку — это мистерия на Крите, предшествующая Тайной Вечере христианства. Ведьмовство смахивает на молитву; молитва — на колдовское заклинание. Христос — Митра. Зло есть добро. И все это высший гнозис. А откровение божественное призвано давать людям сомнение.

Изумленно следишь за этими образами и провозглашениями. Откуда они? Зачем? Куда ведут? И почему русская художественная критика, русская философия, русское богословие десятилетиями внемлет всему этому — и молчит? Что же на Мережковском сан неприкосновенности?..

Теософия это? Но тогда это искажено, выдуманно, ложно. Искусство это? Но тогда это искусство, попирающее все законы художественно прекрасного. Религия это? Нет — это скорее безверие и безбожие... Если совокупить это все вместе, то получится некая единая атмосфера — атмосфера больного искусства и большой мистики; некое духовное болото, испаряющее соблазн и смуту.

Что же означает всеевропейская популярность Мережковского? Ведь Мережковский считался самым серьезным кандидатом на премию Нобеля. Но чего же стоит тогда европейская слава? Ведь она сама есть больной туман. Она, по-видимому, родится от отсутствия религиозной и художественной очевидности. Но тогда и судьба ее будет зависеть от восхода духовного солнца. Ибо взойдет солнце духовной очевидности — и все осветится верно, и больная слава растает, как туман.

Мережковский не одинок и в этих своих соблазнительных блужданиях. И я верю, что когда над Россией взойдет духовное солнце — то все будет пересмотрено в духе и все найдет свое верное место.

