



**Андрей БЕЛЫЙ**

**Трагедия творчества.  
Достоевский и Толстой**

I

Трагедия творчества или трагедия русского творчества? Всякое ли художественное творчество есть религиозная трагедия или русское творчество, в своем высочайшем и вполне созревшем напряжении, становится трагедией чисто религиозной? Муза, — любимая женщина, становится Матерью-Родиной, как стала она Родиной для Достоевского, для Гоголя, для Толстого. Но тут... я останавливаюсь: какой неожиданный ответ, что прибавить? Предвестие прошло перед нами с грозным шумом и пением: что это — весенняя благодатно зашумевшая над нашими сердцами гроза или страшный антихристов соблазн, объявление нового странника, уже почти окруженного сиянием святости? Как неподвижная глыба многие годы над Европой занесенный Толстой каменел вопросом; но он был великой вершиной русского творчества; и к нему присматривались с боязливым недоумением. И вот каменная глыба тронулась, покатилась; уход Толстого от мира — глухой гром: вопрос разрешился в великую скорбь, ужас и страх за Россию для одних, в благоухающее предвестие, надежду и радость для других. Камень, срываясь и скатываясь, обрастает снегом; лавина растет. И не в Толстом только тут дело. Толстой сидел тридцать лет в тупике: ни назад, ни вперед. Тридцать лет переживал он трагедию творчества. И вот Толстой встал и пошел — тронулся. Как знать, не тронется ли так же и Россия, тоже больная; как бы грохот лавинный чуется нам в движении Толстого: есть тут чего бояться Европе. Не философии западной противопоставляется тут восточная, а сказанному уже слову культуры — еще не сказанное несказанное слово уже грядущей культуры русской. *Предпоследнее* еще не высказано, о *последнем* уже говорят — не слишком ли рано?

Русская культура еще не есть наш родимый дом; мы — бездомны; но русская культура уже давно преподносится нам как чайание.

Даже вслух мы не смеем сказать о том, о чем втихомолку мы перешептываемся в углах; самая надежда наша, устремленная к России и высказанная, способна обратиться в пошлость и самонадеянность; и с поспешным высказыванием наших надежд должны мы бороться едва ли не с большим ожесточением, чем с высказыванием наших разочарований.

Ты пойми... Мы ни здесь, ни тут.  
Наше дело такое бездомное,  
Петухи поют, поют...  
Но лицо небес еще темное<sup>1</sup>.

И снова, и снова, в темном дыме всяческой провокации, — снова громкий голос предрассветного петела.

Во всяком случае, как бы мы ни смотрели на то, что вчера было, мы знаем: совершается огромное событие в жизни русской, столь же важное, как крупнейшие события истории, событие, равное Цусиме. «Новая Цусима», — скажут одни; но найдутся и иные и скажут: «Новое Куликово поле».

Лев Толстой, краса русской жизни, восьмидесятилетний старец, великий писатель мира, перешел все грани в трагедии творчества, вынес трагедию, не упал в эпилептический припадок, как Достоевский, не умер, как Гоголь; с ним русская литература пошла в далекое странствие, к *Новому граду*, ей увиденному. Символический странник, получивший литературное имя, Влас, стал реальным: не дядя Влас ходит в полях русских, нет, туда пошел Лев Толстой. Не смеем мы пускаться в дальнейшее толкование: года, десятилетия будем мы обсуждать случившееся; а ныне мы можем лишь сказать «аминь».

И умолкнуть.

Случевский<sup>2</sup>, упомянув о мнении Страхова, будто в деятельности Достоевского есть нечто героическое, связывает с Достоевским Толстого; в деятельности обоих есть нечто героическое. Что оба — богатыри не в фигуральном, а в реальном смысле этого слова, это мы знаем хорошо; уход Толстого наконец развязывает то богатырское начало нашей литературы, которое пока сиднем сидело. Как знать, может быть, мы уже исчерпали весь размах современного литературного хулиганства и дальше уже идти некуда; во всяком случае, хуже не может быть; быть может, даже самый трупный яд литературного разврата разложился и никому не опасен: небо очистилось, и тут услышали мы лебединое пение последнего из «стаи славной», обращенное к будущему — к героическому периоду нашей жизни.

Толстой, Достоевский, Гоголь — все трое величайшие русские художники — все трое осознали трагедию художника, все трое в художнике увидели нового человека, все трое связали новое человечество с новой, им приснившейся Россией, все трое религиозно осознали свое отношение к родине. И потому-то, говоря о трагедии творчества у Достоевского, уместно упомянуть, что для всех троих эта трагедия — одна.

Если мы пристально взглянемся в творческую жизнь величайших художников слова, создавших произведения, понятные для всех людей без исключения, нам все будет казаться, что есть какое-то утаивание от толпы последнего смысла пленяющих нас творений; перед нами окажется ряд вполне логикой уяснимых словесных красот, далее — красот самой образности, далее — красот явно сквозь образы глядящей на нас идеи; мудрая мысль, облеченная в прекрасный образ, будет дана нам в звучной, красиво составленной фразе; нечего поэтому защищать красоту гётевского стиля, или чеканку пушкинской стихотворной строки, или выпуклость фразы у Льва Толстого.

А между тем все учебники стилистики и риторики, все правила ораторского искусства будут лишь мертвым схематическим отвлечением от живой сущности художественного слова; как точно так же и все попытки найти правила гармонии образов обречены на формализм; пресловутая гармония при попытках выразить ее членораздельно окажется иной раз нарушающей правила школьной эстетики; но более всего поразит нас собрание сверкающих мыслей и изложение их в строгой системе; такая система мыслей, пресловутая идеология, покажется чисто банальной, как бы высоко ни ценили мы гения; часто мы сердимся на художника слова, когда он, покидая язык образов, начинает говорить с нами на языке отвлеченных понятий; и наоборот, излишняя образность нас сердит в философе-специалисте. Невыразимый ни в мысли, ни в образе, ни в стилистическом правиле гений окажется не проявленным, а лишь предугадываемым единством формы и содержания; и у Гёте мы найдем тяжелые строки, и у него нас встретит и неясность изложения, и банальность мысли; дело не в мысли, не в красочности и не в соблюдении правил словесности, а в чем-то ином, живом, но непонятном, до конца ускользающем от определений художественном гении. И потому-то самые ясные образы великих художников слова не так-то ясны, как и прозрачное дневное небо над нами, если пристально вглядываться в него, окажется вовсе не голубым, а синим, темным, бездонным.

И потому-то творения гениев при всей их кристальной ясности подчас заставляют нас тревожно вглядываться в их глубину и определять эту ясность как ясность глубины, но... и только; дно этой глубины ускользает.

Вот что встречается нас при пристальном изучении художественных красот слова. То же едва ли не в большей степени встречается нас, когда изучаем мы и жизнь творцов слова. Неудивительно, если у нас сохранилась схема развития гения, а вместе с тем мы не знаем, что есть гений; и вот на основании историко-литературных данных мы заключаем не без оснований, что художественный гений часто начинается с необычайно бурного взрыва жизненных сил, с какого-то воистину вулканического безумия; это безумие оказывается запечатленным и в жизненных бурях, и в переживаемых творцом, и в туманностях формы, и в неопределенной мистической дымке, заволакивающей от нас идею творимого; для этой полосы творчества у нас даже имеется термин; это так называемый «*Sturm und Drang period*»<sup>3</sup>, период бурных стремлений, захватывающий у иных так называемых романтиков все творчество, сжигающий иногда самую жизнь творцов (безудержность Бетховена, безумие Шумана, Ницше); романтический период часто являет нам в художнике гения и гуляку праздного; иногда скандалиста, иногда героя; таким гулякой был Верлен<sup>4</sup>... до смерти; и О. Уайльд<sup>5</sup> был таким скандалистом до тюрьмы; в смерти оказался героем — Байрон; в этот же роковой период падает жертвой дуэли юноша Лермонтов; а Рихард Вагнер за дирижерским пультом слышит приближающуюся демонстрацию, бросает палочку и бежит на улицу говорить речь.

Далее наступает успокоение, период плодотворной творческой работы: мысль входит в свои берега, жизнь успокаивается, форма приобретает прекрасную ясность. Этот следующий период дает произведения, которые мы называем классическими. У иных первый период сравнительно мало выражен в жизни (например, у Фета) — у других только и выражен (Верлен, Лермонтов); но только второй период, преодолевающий романтизм и необходимый, по заявлению Гёте, рождает из художника-гения для немногих художника-гения для многих. И вот гений, вступая в этот период, все же порой из-под маски обыденного выпрямляется во всей своей юношеской, вулканической страстности. Спокойный в своих произведениях этого периода автор «Истории Пугачевского бунта», Пушкин, падает жертвой своего страстного темперамента; успокоенный Вагнер в музыке к «Тристану и Изольде» являет нам взрыв чудовищной страсти; спокойные классики Гёте и Тютчев уже в преклонном возрасте влюбляются, как юноши. Величайший художник Европы, Ницше, бросает в нас свою бомбу — «Заратустру». Три величайших писателя земли русской — Гоголь, Толстой, Достоевский — озадачивают нас воистину невероятной деятельностью: первый выпускает свою «Переписку» и умирает перед боготворящей его как художника Россией от непонятных терзаний; Достоевский пророчески рисует пред нами образы «Апокалипсиса» в современной действительности и заставляет русского

читателя поклониться видению Алеши Карамазова как единственной реальной будущности России. Толстой — Толстой озадачивает нас поступком, перед которым меркнут чудачества Гоголя и Достоевского. Три величайших русских писателя — один маниак, другой эпилептик, третий либо святой, либо сумасшедший.

Люди здравого смысла по достоинству оценивают художественную деятельность гения, но люди здравого смысла бывают озадачены, изумлены, возмущены всякий раз, когда все-человек в гении слишком близко приблизится к обще-человеку; но люди здравого смысла всякий раз возмущены, когда радужный туман образов чистого искусства оказывается радужным туманом и для гения. Мы не хотим пристально разобраться в той чисто человеческой черте, которая порождает способность творить образы. Радужный туман образов — лишь устремление к жизни, не осознанное до конца. Гений схватывает жизнь с такой стороны, которая нам или неведома вовсе, или которую мы боимся, ненавидим, не хотим осознать. Розовый дым творчества, почившая на образах гения баюкающая нас заря, есть всегда зарево пожара, которым объята тайна жизни у гения; пока это дым, заря, радуга, — мы ставим памятники, когда же эта радуга становится основой жизненного пути, сжигающей все устои, мы ничего не понимаем: снова и снова не понимаем мы, не понимаем — в который раз? Мы восхищались «Адом» Данте и ничего не поняли в «Рае» того же Данте, поняли первую часть «Фауста», а второй не поняли. Поняли «Principia» Ньютона<sup>6</sup>, а не поняли Ньютона, склоненного над Апокалипсисом. Поняли кантовский позитивизм и не поняли кантовского мистицизма. Поняли гения Шекспира и Бетховена и не поняли буйной жизни этих последних; поняли Вагнера, автора «Кольца Нибелунга», и не поняли революционера, обрывающего «Симфонию» Бетховена, чтобы выбежать на улицу к демонстрантам; далее, поняли мы, что Шуман писал прекрасные симфонии, и не поняли, что именно оттого, что он писал прекрасные симфонии, он и сошел с ума; именно оттого погибли Лермонтов и Пушкин на дуэли, что они были Лермонтов и Пушкин; Гоголь умер от того, от чего хохотала Россия — и от чего грустно задумался Пушкин, слушая Гоголя, — от созерцания «*мертвых душ*»; Достоевский, если бы не страдал эпилепсией, не был бы Достоевским, а он страдал эпилепсией столько же от кандалов, сколько и от реально пережитой тайны, будто «*мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешной мыслью*» (слова Достоевского); и далее: он заболел оттого, что «*потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну, и — ...броситься в нее*» (слова Достоевского: «Дневник писателя» за 1873 г.) «*вверх пятами*» есть потребность самой России.

Можно ли быть русским и не сойти с ума от реального этого сознания; тою самою бездной, о которой он говорит, — *был он сам*; и как могли мы думать, что он что-либо иное, если мы переживали хоть сколько-нибудь Достоевского. Наконец, восьмидесятилетний Толстой, уходящий в мир, равен, если не более — сорокалетнего Толстого, очаровывающего нас радужным туманом творчества; этот радужный туман переходит в палящее пламя жизни в безумиях, чудачествах и эпилепсиях гениев, которыми они порой так угрожают нашему благополучию; пора бы и нам сознать, что трагедия нашего раздвоения (принятие гениального произведения и испуг перед гением-человеком) есть трагедия самого творчества, в зрелом развитии отрицающего не только старую жизнь, но и созерцательное ее преобразование в искусстве; гений есть человек в художнике, а не художник в человеке; между тем подлинно человеческое в гении до такой степени приближает предел возможных человеческих дерзновений, что самое не до конца понятое человечество гения ужасает, ибо оно титанично; и оно крепнет в отказе от житейской суеты; «*служенье муз не терпит суеты*»... Мы не должны видеть в этом лозунге Пушкина отказа от жизни, безволия, аморальности, мы должны видеть в этом лозунге Пушкина отказ от всей бесцельной сумятицы, заслоняющей жизнь; и поскольку мы живем в неподлинной жизни, отказ от суеты есть отказ для нас от всего реального, что мы называем жизнью и что для гения есть неизбежная смерть.

Подлинное стремление человеческой тайны в гении — напасть и убить в жизни смерть; и поскольку все проявляемое в нас смертно, мы всегда получаем жестокие удары от гениев; они для нас — хищники; между ними и нами — непримиримая тяжба; и как часто тяжба оканчивается смертью, безумием, каторгой, эпилепсией для того, кто не может не быть пророком. Чистое искусство, стадия классицизма, т.е. видимой успокоенности и уравновешенности художника, вовсе не есть отказ от безумия романтизма, а временное перемирие между жизнью и творчеством; лава творчества углубляется в тайники надсознательного: «золотой Аполлонов ковер ясности» — «*прекрасная форма*» классика — есть всегда только фантазмагория, которой гений обманывает и себя, и нас.

Уравновешенность, победа над романтизмом не *последняя* цель художественного творчества; уравновешенность, гармония формы есть лишь временная остановка на пути безумия, называемого творчеством; у творческой драмы есть три акта: акт первый — романтизм — вино жизни творчества молодо, оно бродит; акт второй — вино заключается в мехи и крепнет под маской олимпийства (классицизм); акт третий — окрепшее вино становится и кровью, и огнем жизни: маска успокоенности разбита, и либо художник в гении стремится убить человека

(вино в мехах перешло в творчество), либо человек в гении убивает художника (вино разрывает мехи). Вот тогда-то слышны «громы и гласы»; приближаются последние развязки; рушится для художника искусство, падает идол, и открываются вещи его зеницы,

Как у испуганной орлицы<sup>7</sup>.

«Мудрое жало змеи» жалит из уст художника; он теперь пророк, потому что последняя цель искусства — пророчество о последней цели жизни.

Художественное творчество вступает в борьбу с жизнью; но художественное творчество в третьем моменте, который уже не есть ни классицизм, ни романтизм, вступает в борьбу со вторым моментом — с классически спокойным, уравновешенным искусством; художественное творчество вступает в борьбу с собой, отрицая себя как деятельность, направленную к созданию прекрасных форм; форма оказывается идолом: в этой борьбе художник или разрушается как художник (Толстой), или он разрушается как человек (Достоевский), или он гибнет и как художник, и как человек (Гоголь). И это неспроста.

Ведь способность видеть влекущие образы (своего рода медиумизм) крепнет в романтизме; но цель этих *видений* ускользает от романтика; экстаз, видение одинаково развиваются и под влиянием вдохновения, и под влиянием гашиша. Способность видеть влекущие образы не может не перейти в опьянение; характерно, что многие романтики начинали с культа всего неуловимого, изнутри экстатического, а кончали либо пьянством (Гофман, По<sup>8</sup>), либо ленью (Шлегель<sup>9</sup>); оттого-то в романтизме есть своя трагедия; экстаз, сам по себе взятый, сам себя истребляет, испепеляет; и романтика рассыпается пеплом. Только способность владеть собой, соединение вдохновения с трезвостью работы превращает художника в классика; здесь ремесленная сторона словесного искусства берет верх; слово, выражение само по себе требует строгой работы; классик уже потому выше романтика, что в нем к романтическому моменту творчества присоединяется ограда формы; здесь Дионис через Орфея превращается в Мусагета<sup>10</sup>.

Но на ремесленном моменте творчества не построишь оправдания художественной деятельности как блага; и художник-классик, если он не таит в себе чего-то большего, есть бесплодный фантаст, превращающий свою фантастику в ремесло; фантастика! но она — своего рода запой образами; ремесло — но цель этого ремесла скрыта; сапожник, тачающий сапоги, имеет реальную цель; художник-классик, если он только художник, а не человек, есть запойный пьяница, кропотливо тачающий свой немислимый и ненужный сапог.

И вот тут только искусству дается одна лазейка; оно есть религиозная потребность духа, где *видение* есть *видение* последней правды, ремесло есть последняя деятельность, т.е. преобразование себя и других.

Художник есть сам своя собственная форма; его задача — чеканить себя. В себе и других он видит прообраз иной, невоплотимой в условиях настоящей действительности, и этой действительности он говорит: «*Буди*». Но двойная опасность подстерегает его: *огненное видение* будущей правды он смешивает с настоящим; прошлое своей деятельности, то есть непомерное пьянство образами и ремеслом, разлагает деятельность его как человека. Он путает как провидец; он чахнет как мастер формы. И часто мы стоим перед печальным явлением: проповедь вырождается в публицистику (Гоголь, Толстой, Достоевский); художественная форма — в риторику (Гоголь); тут мы обычно перестаем что-либо понимать: мы принимаем публицистику за *подлинное* и этим слишком приближаем гения к своему благополучию, от чего невзначай получаем жестокие удары; когда публицист Достоевский начинает нам говорить, что летание «*вверх пятами*» есть условие религиозности, мы скорей согласимся с Нордау, чем с Достоевским; мы тогда проклинаяем и гоним в гении человека, потому что иначе он изречет нам свое проклятие. Следует раз навсегда решить тяжбу между нами и гением: один исход этой тяжбы — признание гения за безумца; и другой исход — *сойти с ума*. В первом случае нас ожидает прозябание, а не жизнь, во втором случае нас поглощает пучина безумия.

Художественное творчество есть поединок двух правд: поединок прошлого с будущим, поединок общечеловеческого с сверхчеловеческим, поединок Бога и Сатаны, где идеал Мадонны противопоставляется содомскому, как это понял Дмитрий Карамазов, как понял это и сам Достоевский, как должны понять это и мы, если мы любим и знаем Достоевского; но любить Достоевского значит признать страшную трагедию, подстерегающую нас в творчестве, потому что самое творчество Достоевского есть живая повесть о переживаемой им трагедии. Достоевский, как и Гоголь, как и Толстой, есть воплощенное осознание корней самого творчества, более того: крушение творчества. Достоевский, Гоголь, Толстой — предвестия того, что трагедия русского творчества есть начало конца самой нашей благополучной жизни.

## II

Все три момента творчества странно перепутаны в произведениях Достоевского. Не было у него отдельно развитого романтического, классического и религиозного момента. Сын бедного доктора при больнице, он имел случай видеть реальные страдания людей. Отчетливо

перед ним вставала жизнь. С детства же для него мир был «чистилищем духов, отуманенных грешной мыслью». Все как-то странно переплетено в нем, резко подчеркнуто: спокойное наблюдение жизни, знание человеческой души и самая неудержимая фантастика. Некоторые сцены его реальных романов напоминают Гофмана и Эдгара По, другие — скорей, протокольная газетная хроника человеческих падений; но здесь же, в грязненьких трактирчиках, среди убийц, сумасшедших и проституток начинают разыгрываться пророческие сцены, напоминающие «Апокалипсис».

Все то, что мы говорили о гении, применимо к Достоевскому. Разбирая творения Достоевского, мы имеем вполне уяснимые логикой словесные красоты: говорят о неряшестве слога Достоевского, его слог неряшлив, но слог, то есть сознательное отношение к собственным особенностям словесных выражений, не стиль: стиль — это как бы словесный аккомпанемент к выражаемому посредством слова содержанию; более всего он выражается в музыкальных элементах слова, в расстановке слов, в ритме написания. И стиль Достоевского единственный. Образы Достоевского: но кто забудет: то преследуют они нас (образ Вечности как бани с пауками), то возносят (видение Алеши Карамазова). Ясность мысли доведена порой до отчетливости; но не в образах, слоге, стиле, знании психологии и быта, но не в глубине самих по себе взятых мыслей сила Достоевского. Какое-то единство формы и содержания поражает в нем; ни мысль, ни мистика только, ни тем более словесная форма сами по себе не исчерпывают Достоевского; одно живое, как пламень сожигающее в нем нас *видение* и мучит, и давит, и зовет. Сквозь кристальную отчетливость мы не видим сознанием того, к чему призывает нас Достоевский; мы видим, что кристальная отчетливость есть отчетливость глубины — той глубины, которая убегает за пределы нашего диапазона и жизни; так незаметно обыденная жизнь наша, углубляясь в своей обыденности, становится вовсе не обыденной; тогда начинаем мы относить необыденность всего происходящего в героях к психологическому освещению автора; он-де психолог и в верности психологии центр Достоевского; но едва мы станем на эту точку зрения, как *психология* его плавит нам обыденную нашу жизнь в такой мере, что события его драм начинают развиваться не по законам действительности, а по законам странной его души. Николай Ставрогин берет за нос почтенного обывателя и тащит по комнате; вполне нормальный человек, Верховенский, называет Ставрогина Иваном Царевичем; и ждет от него спасения России; тут же развивается теория Достоевского о том, что русский народ богоносец; сам Достоевский подробно описывает ужасный случай, когда деревенский парень собирается

стрелять в *причастие*; «потребность в замирающем ощущении дойти до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну, и — ...броситься в нее», объясняет Достоевский, это черта русского народа. И вот на этой-то странной с точки зрения здравого смысла, маниакальной черте, как на центральной оси, вращается психология самого Достоевского; и она-то строит ту реальную действительность, в которую сам Достоевский заставляет нас верить; и мы содрогаемся; мы верим. Все герои Достоевского представляют собой людей, у которых та или иная глубоко верная черта доведена до предела; причем предел Достоевского оказывается бесконечно далеко лежащим от пределов самой действительности. И это предельное, ненормальное развитие всех черт и всех противоречий для Достоевского есть закон действительности: но законы действительности, как они открываются нам, вовсе не ведают законов действительности Достоевского; и вот, объясняя его психологом реалистом, ища в психологии Достоевского *дна*, мы этого дна не находим; психология его не основа, а покров, не цель, а средство. Основа чего? Средство к чему?

Все герои Достоевского раздвоены до последних пределов. Что «идеал содомский борется в них с идеалом Мадонны» — об этом мы не раз слышали от критики. Но самое их раздвоение есть отражение раздвоенного творчества Достоевского, которое одним концом упирается в гремющий, серафический *восторг*, в минуту вечной гармонии, самая же эта гармония, как ее описывает Достоевский у князя Мышкина и Кириллова, оказывается порожденной эпилептическим припадком; «громовый вопль восторгов серафимов» сменяется звериным криком эпилептического больного. Самая мистика Достоевского оказывается порождением эпилепсии с этой точки зрения. Эпилептический припадок, половое извращение — вот нижний предел той *бездны*, в которую нас уводит психология Достоевского. Но с другой стороны, «гласом хлада тонка» и подлинным откровением веет и от пророческих разговоров о будущности России у тех же его героев; «минуты вечной гармонии» знают не одни эпилептики; их знает и старец Зосима, образ которого яркой звездой горит над Россией Достоевского: знает, и не падает в припадок, князь Мышкин, бывший идиот, которому снова впоследствии суждено впасть в идиотизм, на вечере гениально пророчествует о судьбах России; но это пророчество оканчивается припадком. Старец Зосима пророчествует о будущности: «Буди, буди» проходит дуновением сквозь все творчество Достоевского; и словно блаженная картина будущего встает перед нами «Кана Галилейская». Вот читает отец Паисий, а Алеша дремлет и слышит сквозь сон: «И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей, а бе Мати Иисусова ту. Зван же бысть и ученицы его на брак...»

«Брак? Что это... брак... — неслось как вихрь в уме Алеши. — А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее» («Братья Карамазовы»). Дорога большая, прямая, светлая, хрустальная — дорога России для Достоевского; и земля, по которой ступает пророческая история наша, для него — святая земля.

«А по-моему, — говорю, — Бог и природа одно есть, все одно», — говорит полудиотка, полусвятая хромоножка из «Бесов». «Они мне все в один голос: “вот-на”». Игуменья рассмеялась... А тем временем и шепни мне из церкви выходя одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» «Великая мать, — отвечаю, — упование рода человеческого». «Так, — говорит, — великая мать мира земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково есть пророчество».

Странное пророчество: оно откликается в поучении светильника России — старца Зосимы; Зосима учит любить землю; оно откликается и в Евангелии: «Ныне вы не увидите Меня, а потом вскоре увидите Меня; и радости вашей никто *не отнимет от вас...*» И герои Достоевского, как и сам Достоевский, будто не видят Его; но и они, и Достоевский сквозь терпение, безумие и бред земной юдоли помнят, что снова увидят Его, что радости их никто не отнимет от них; в терзании, бреде, пороке и преступлении таится радость; сумасшествие, бред, эпилепсия, убийство — все это для Достоевского коренится в душе русского *богоносца* народа: все это — расстреливание причастия, весь этот призыв броситься в бездну «вверх пятами» — есть тайная надежда Достоевского, что в минуту последних кощунств над мытарями, блудницами и разбойниками поднимется образ Того, Кто сказал: «Радости вашей никто не отнимет от вас». В последнюю минуту встанет над бездной образ Того, кто ходил по водам, руку протянет — и мы, если не усумнимся, — и мы вместе с Ним пойдем по водам бездны.

Но какой ценой достигается для Достоевского приближение к Дальнему? Согласимся ли мы, любящие Достоевского психолога-реалиста и вместе с тем более всего любящие покой и благочиние, чтобы последняя суть нашей жизни и жизни нашего народа была достигнута теми средствами, которые оправдывает Достоевский: средства эти — *бесчиние*: бунт надежды против всех устоев нашего строя, морали, честности; захотим ли мы смирения, достигнутого путем преступления, святости — путем греха, будущности России — путем превращения ее в многомиллионный хаос эпилептиков, идиотов, пророчествующих монахов и сладострастников. А ведь несомненно:

для Достоевского дорога к последней святости лежит через землю *последнего дерзновения*. И потому-то «дорога большая, прямая, светлая, хрустальная», о которой думает Алеша, засыпая под монотонное чтение Паисия над гробом старца — дорога России — для Достоевского есть дорога над бездной; сколько же нужно избытка жизни, надежды, любви и веры, чтобы видеть солнце, сверкающее посреди ее, то есть — посреди безумия, пророчества, эпилепсии, блуда, видеть где-то скрытое солнце; или наоборот: каково же должно быть отчаяние, бессилие, какова должна быть разбитость, преступность и извращенность, чтобы ждать солнца именно здесь. Достоевский поднимает современную русскую действительность на дыбы перед провалом, как поднимает, по выражению Пушкина, Петр на дыбы Россию во внешних реформах. И дыбы Достоевского ужасней, преступней, безумней Петровых дыб. А между тем хромая полуидиотка в «Бесах» уже и теперь среди вокруг нее разыгравшихся беснований и преступлений видит и это солнце, и землю Святую — Богородицу. «Взойду я на эту гору, обращусь лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу, а не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда, и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое да пышное — любишь ты на солнце смотреть, Шатушка?» Да, Шатушка любит смотреть на солнце, у него есть свое солнце, свое «виденье, непостижное уму», — Россия. Это он развивает вместе с Зосимой теорию о русском народе-богоносце, о национальном боге; «национальный бог» — это значит: только подчеркивая и углубляя национальные черты, мы земно подходим к небесному; вот чему учит Шатушка, а сестра его, точно подслушав его тайну, подсказывает ему, что земля родная, — сырая земля есть народная богородица. Прозрение пророчествующей старицы, принятое на веру полуидиоткой, соединяется с туманной теорией русского интеллигента. Но далее начинается уже сплошное безумие и бред: другой русский интеллигент, умственно точно подслушавший святой лепет полуидиотки и пророчества старицы, Петр Верховенский, оказывается, замыслил привести в исполнение свою безумную теорию, поднять революцию; и дойдя до конца в своих выводах, заранее решил предать планы своих интеллигентных сотрудников, выпустив к народу сказочного богатыря, Ивана Царевича; тут в идее Царевича соприкасаются мечты Шатова с мечтами Верховенского; Шатов ищет земного бога в народе; Верховенский фабрикует бога. Русский Христос сталкивается с Антихристом. Кандидат в Царевичи (Антихрист) для Верховенского — Николай Ставрогин; а Ставрогин, совершив ряд безобразий (между прочим, он схватывает за нос почтенного обывателя), застреливается. Тут начинаем мы слышать уже не «гром восторга серафимов», не минута вечной гармонии перед на-

ми, предшествующая эпилептическому припадку; нет, мы начинаем слышать рев безумия, перед нами мелькает искаженное ужасом лицо парня, прицеливавшегося в причастие, или шелест слов, как шелест насекомых, в словах Свидригайлова о «бане с пауками»; точно мы подходим к сияющей золотой ризе, а из складок ее ползут на нас клопы.

Безумие далее переходит в совершеннейший цинизм у самого Достоевского; какая-то не то замерзшая гримаса истерики, не то просто бесстыдство. Вспомним его ужасный рассказ «Бобок».

«Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так, как будто кто подле: “бобок, бобок, бобок!”»

«Какой такой бобок? Надо развлечься!»

«Ходил развлекаться на похороны... Лет двадцать пять, я думаю, не бывал на кладбище; вот еще местечко!»

«Во-первых, дух. Мертвецов пятнадцать напхано. Покровы разных цен... Заглянул в могилки, в могилке — ужасно... Но дух, дух... Не желал бы быть здешним духовным лицом...».

Что это за ужас? Что за цинизм: игра словами *дух* (в смысле зловония) и *духовный*, как в другом месте какое-то издевательство над словами «Святой Дух», которым противопоставляется какой-то сектантский «Святодух»...

— «То Святой дух, а то *Святодух*»...

Но далее о «Бобке». Мертвецы, ожидающие суда, забавляются разговорами:

— «Мне... мне давно уже... нравилась мечта о блондиночке... — лепетал старый разлагающийся труп.

— Нам на вас наплевать... — лепечет труп трупу — мелкий чиновник генералу.

— Милостивый государь, прошу вас не забывать...

— Это он там был генерал... а здесь пшик...

— Нет, не пшик... я и здесь...

— Здесь вы сгниете»...

И, наконец, уже просто свиное хрюканье. «Проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!..»

— Обнажимся, обнажимся! — закричали во все голоса...

— Я ужасно, ужасно хочу обнажиться! — взвизгивала Авдотья Игнатьевна...

«И тут я вдруг чихнул», — говорит автор «Бобка». Кто же автор «Бобка» — Достоевский? Но «Бобок» открывается со следующих слов: «На этот раз помещаю “Записки одного лица”. Это не я»...

Но мы не верим. Для чего печатать все это свинство, в котором нет ни черточки художественности. Единственный смысл напугать, оскорбить, сорвать все святое. «Бобок» для Достоевского есть своего

рода расстреливание причастия, а игра словами «дух» и «духовный» есть хула на Духа Святого. Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то «Бобок», один «Бобок» можно противопоставить каторге Достоевского; да, Достоевский каторжник, потому что он написал «Бобок».

Трагедия творчества Достоевского в том, что он одинаково вносит в него и «громовый вопль восторга серафимов», и свиное хрюканье; и даже имеет смелость оправдать это хрюканье устами Дмитрия Карамазова, будто и оно, хрюканье, есть природа; а природа, земля и Божество — одно. Нет, тогда заподозрим мы искренность Достоевского в панегирике природе у Дмитрия Карамазова, либо заподозрим мы эту искренность у Зосимы. И, должно быть, старица, шепнувшая Шатовой, что «Богородица есть мать сыра земля», была тоже «бесовкой», и недаром сослали ее в монастырь за пророчествование. В реве, свинстве и вопле земли, как и в благоухающих цветах святости, которыми оделяет ее Достоевский, те же два рядом стоящих, но несоизмеримых момента эпилепсии: высшая гармония, минута тишины, и высшая дисгармония — ревущие корчи.

Эти два момента, трагически сближенные, трагически противопоставленные, одинаково выводят нас за пределы успокоенности в Достоевском: на земле есть гармония; Достоевский измеряет землю меркой абсолютной гармонии; это — уже не психология, а пророчествование; печатью вечной гармонии хочет он заклеить своих героев: сначала в князе Мышкине, еще *эпилептике*; потом в *Алеше*; но князь Мышкин сбрасывает с себя эту печать и впадает в идиотизм. Алеша пытается ее вынести, ибо дано было ему видение «Каны Галилейской»; с благоуханием от этого видения его посылают в мир, чтобы благоуханием видения успокоить страждущую душу, страждущую землю. Мы ждем последней черты, чтобы признать в Достоевском пророка; но тут умирает сам Достоевский; и мы не знаем, кто Достоевский; и «Братья Карамазовы» остаются недоумением — большой дорогой в небо через безумие и ужас. А вот другой момент — момент дисгармонии, эпилептического рева подчеркнут и не вызывает сомнения: печатью безумия и ужаса заклеивают Мышкин, и Раскольников, и Свидригайлов, и Ставрогин. Все они начинают говорить так, как говорят только умнейшие и тончайшие люди, а кончают как сумасшедшие. Такого безумия, такой святости мы на земле и не видим. Но Достоевский стремится именно доказать, что только сочетанием запечатленных безумия и святости является современная действительность русская. И события, пережитые нами, заставляют его верить.

Для одних это — ужас, для других — надежда.

Так сближены оба момента, являя нам все наши противоречия преувеличенными до крайности; точно перед нами не мир, а колоссальные тени добра и зла, отбрасываемые жизнью в тот час, когда большое вечернее солнце коснулось земли, сошло на землю. Если мы видим солнце, оно ослепляет нас, и мы не видим более ничего. Если повернуты мы спиной к солнцу, наша собственная тень, непомерно вытянутая, как уродливый черный великан перед нами пляшет.

Сам Достоевский стоит вполубороте; один глаз его как бы созерцает солнце, и Достоевский шепчет грядущей, солнечной России устами святого: «Буди»; другой глаз его видит огромные тени, вызывающие в нем эпилепсию.

Достоевский в ряде творений своих извывает трагедию человеческой души; если сравнение образов Достоевского с огромными вечерними тенями перенести в область изображения душевной жизни, то мы можем сказать одновременно, что Достоевский и отчетлив и неотчетлив, тщательно выписывает он форму душевных движений: и формами проявлений душевных у него являются обычные формы: любовь, ненависть, страсть, сострадание; но размер каждого душевного движения преувеличен до неузнаваемости, точно перед нами души нам неведомых титанов, воплотившихся в тела больных, слабых, нервно-усталых людей, проживающих в обыденности; эти расширенные до невероятности формы проявлений охватывают неизмеримо большие горизонты переживаний; содержание душевных движений у него иное; здесь все нас пугает; обрывки знакомых переживаний объяснены и истолкованы впервые, быть может, для нас так ясно, но посредством каких-то нам вовсе неведомых, отрицаемых причин, и оттого любовь у него — человеческая по форме; по содержанию же она человеческая отчасти; знакомое нам в любви содержание переживаний объясняется тем, что любовь, красота, стремление к счастью есть реальная, а не фигуральная арена борьбы Бога с реальным, а не фигуральным чёртом. И «Братья Карамазовы» — пламенная религиозная, психологическая и диалектическая проповедь самого Достоевского, что он именно это, а не что-либо другое думает; он заставляет Алешу увидеть «божественное виденье», которое подлинно для Достоевского, как заставляет он видеть кровного брата Алеши, Ивана, связанного глубиной своей с Алешей, самого чёрта, который подлиннен для самого Достоевского. И рядом мелькает сам Алеша, этот земной отблеск небесного на земле («ангел», по выражению Ивана), и Смердякова, тайного четвертого брата Карамазова, который несет в себе отблеск чертовства. И вот в борьбе и отношении четырех братьев мы усматриваем борьбу неба с адом за землю; и корень этой борьбы, старик Карамазов, является подлинной хаотической, пугающей зем-

лей всех четырех, как является старик Карамазов подлинной землей самого Достоевского, от которой он убегает в ужасе. Все творчество Достоевского есть изображение трагедии самого творчества как бунтующего хаотического начала, стремящегося в *форме* оковать хаос, прогнать его сквозь форму, чтобы потом явиться как религиозный призыв к возрождению человечества.

Начало всякого творчества в темных, слепых, подземных истоках души, а конец в голубых и надземных объятиях неба, заключающих землю.

Сам Достоевский является нам как символ решительной трагедии, которую переживает само творчество вообще. Пифизм<sup>11</sup>, шаманство всякого творчества, еще не заключенного искусством в форму, сталкивается у Достоевского с пророческой миссией творчества, уже освобожденного от формы; высшая бесформенность встречается с низшей бесформенностью в своеобразной форме, являющейся то как драматический диалог, то как пророчество, то как скучная публицистика, то как протокольная запись сумасшедшего дома, трактира или разговора праздного обывателя за чашкой чая.

Второй момент творчества — творчество как искусство — вовсе выпадает, вываливается у Достоевского. В этом смысле Достоевский ужасен; если сравнить его с Шекспиром, Гёте, Данте, Эсхилом, то может показаться, что Достоевский никогда не был художником. Выше мы показали, что всякий подлинный художественный гений, если он гений, то он гений не только художественный. Эта *не только* художественность чрезвычайно подчеркнута у Толстого, Гоголя, Достоевского. Всем трем она помешала создать образы столь законченного художества, как, например, у Гёте; но она же вскрыла скрытую отчасти под формой трагедию самого художественного творчества вообще; она заставила слишком близко на нас поглядеть гения; и человеческое лицо гения ужаснуло одних своим безумием дерзости, других, наоборот, восхитило; обнаженная душа гения-человека обезобразила, быть может, прекрасное тело гения в России — художественную форму; мы пленялись формой и не желали более ничего. Трое великих художников русских разбили художественную классическую форму в России; и душа этой формы — *гений-человек* — со всеми своими нам непонятными чертами впервые предстала. Человек-гений оказался либо больным, либо пророком будущей жизни, столь же огромной, как душа гения; тени творчества, отброшенные Достоевским, Гоголем, Толстым, оказались тенями будущей жизни; но тень будущей жизни отбросили они на нас только потому, что все трое увидели севшее на русскую землю вечернее солнце; все трое сказали: «Солнце сходит на рус-

скую землю». И если бы мы могли повернуться к ими увиденному будущему, мы не увидели бы черноты теней; если видим гигантские тени, значит, не видим их Солнца.

*А тогда:* риторикой звучит для нас крик Гоголя, — обращенного к России: «Что ты смотришь на меня?» Не риторикой оказались бы Чичиков, Хлестаков и Ноздрев, то есть гигантские тени, отброшенные Солнцем Гоголя. И в апокалиптических громах Достоевского увидели бы мы только эпилептический рев: *апокалиптик* стал бы *эпилептиком*. И радующий нас уход Толстого оказался бы только новой позой, если не безумием; и мы остались бы с грузными, точно рубенсовскими телами Толстого.

Если мы зачеркнули тот факт, что углубление творчества в России идет через сожжение «Мертвых душ» эпилепсию Достоевского и безумный уход старца Толстого, мы отрицали бы трагедию творчества вообще, последним актом которой является бегство Толстого, — мы отрицали бы в гении человека, ибо опять-таки человечество в гении искини нас пугало; мы должны были бы отрицать гениальность вообще или отождествить ее с безумием; и тогда снова должны бы мы раз навсегда решить: остаемся ли мы в безгениальном, но скучном мире или гениальном и захватывающем нас жгуче доме умалишенных. Здесь все *или* — *или*; здесь нет благополучной середины; трагедия творчества вообще ведет нас от крайнего благополучия к крайнему *неблагополучию*. Но разве к благополучию ведет нас Тот, кто сказал: «Следуй за Мною... Я меч — и разделение».

Не мир, но меч принесли нам Гоголь, Толстой, Достоевский, не мир, но меч приносит нам гений вообще.

Отрицая сокровенное чаяние Гоголя, Толстого и Достоевского, должны бы мы отрицать и Россию. Ведь в выводах своих о России они сошлись тем, что в русском мужике увидел Толстой основу будущего развития человечества; и его развил Достоевский утверждением: «Да, мы веруем, что русская нация — необыкновенное явление в истории всего человечества». К России же пришел и Гоголь; но все три пришли к Родине не через созерцание истории нашей, и даже во все не пришли они через созерцание окружающей действительности русской, которую высмеял Гоголь и бросил нам в лицо Достоевский в виде сплошного сумасшедшего дома. Недаром он называл русский народ «*богоносцем*», т.е. вынашивающим Бога. Лучезарное явление Божества России для него — впереди. И вот мы, веруя в русскую культуру, должны строго, отчетливо осознать, что вера наша ведет неминуемо нас через муки Гоголя, сумасшедший дом Достоевского, что в истории русской нет ничего, кроме гениальных вспышек света; но в сплошном безобразии действительности эти вспышки тонут.

Нет, — не смеем мы переносить в настоящее загаданный, быть может, в истории небывалый свет будущего, лишь предсказанный и явно не указанный еще нигде, ни тем более искать этого света в нашем прошлом, потому что здесь встречает нас не преодоление западной формы, а только несознательное ее отрицание.

Как бы апокалипсис русского творчества, усмотренный в русской жизни, не оказался простыми эпилептическими корчами, *духовность* просто *духом* (т.е. зловонием тьмы), *Святой Дух* — *Святодухом*, дерзающий надрыв — «бобком».

Если мы верим в провиденциальную святость безумия Гоголя, Толстого и Достоевского, мы скажем образу России, возникающей из болезненных, как муки рождения, корч: «Буди, буди».

«Буди» еще не значит «есть».

Что же есть?

Невежество, хаос, немота, тьма. И этой всей немой, больной, невежественной, темной России, вместе со всем Западом, гениальным, так и не гениальным, мы скажем:

Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя<sup>12</sup>.

### III

Лев Толстой — самое выдающееся явление русской жизни XIX столетия. Были художественные гении большого калибра: Пушкин, Гоголь. Были, быть может, и более выдающиеся люди — гении жизни; только имена этих людей часто скрыты от нас; часто их мы не знаем вовсе; они, если были, унесли в молчании с собой тайну жизни. Встречались и общественные деятели, вокруг которых складывались, может быть, более значительные движения. Но удел художественного гения — прельщать глубиной и проникновением отраженной действительности без умения часто истолковать и осмыслить отражаемую глубину жизни. В художественном гении развивается своего рода медиумизм; такого рода гениальность — рецептивна; и величайшие гении подчас поражают чуткостью чисто женственной, гибкостью души необычайной, не умея в то же время мужественно осуществить созерцаемую красоту, ни даже к ней подойти. Более того: реально созерцаемое и переживаемое в душе резче подчеркивает для них несоответствие с реально созерцаемым и переживаемым в жизни. Человеческий гений в творческом росте надламывается между искусством и жизнью; сколько имеем мы примеров искаленной жизни художников-гениев. Между тем в глубочайшей основе художественного творчества лежит

потребность осознавать это творчество как деятельность, направленную к преобразению действительности; в глубочайшей основе того внимания, которым окружаем мы художника-гения, лежит явная или тайная надежда в творчестве разгадать загадку нашего бытия, гармонией и мерой красоты успокоить безмерную дисгармонию нашей жизни, лишь разложимой в познании, но не осмысленной до конца. И мы прислушиваемся к гению, как будто мы знаем, что источники художественного творчества и творчества жизни одни; но при этом забывают количественное несоответствие творческого напряжения в художнике слова и в художнике жизни при их качественной однородности. Пути великих светочей жизни начинаются там, где кончаются специальные пути искусства как ремесла; а искусство без ремесла есть *форма без формы*, то есть абсурд. Где кончается Данте, там начинается Франциск Ассизский; а где начинается в Франциске поэт, там Франциск уже теряет для нас свой подлинный смысл; то, что у творца-художника есть центр (словесное выражение, краски, ноты), то для творца жизни есть периферия; и часто наоборот: то, что для творца жизни лежит в центре (воплощение в поступках глубины переживания), для художника часто является средством выражения в форме (в слове, в ритме, в краске).

Мы можем себе представить гениальную жизнь, протекающую в немоте; но мы отказываемся признать гениального поэта, не написавшего ни единой гениальной строки, как не можем мы представить себе творца жизни, у которого отсутствует личная жизнь. Но как бы мы ни преувеличивали количественно расстояние, отделяющее Франциска от Данте, качественно души обоих из единой субстанции творчества. И хотя бы сферы двух видов творчества не совпадали вовсе, все же окружности обеих сфер соприкасаются, хотя бы в одной точке; эта точка касания и определяет наше тайное стремление искать в жизни художника-гения красоту или видеть гениальную жизнь, открывающуюся в гениальном слове. Вот присутствие этой точки и обуславливает возможность разрешения трагедии жизни в художественном творчестве, как и наоборот: разрешения трагедии творчества в жизни. Я бы сказал более: эта теоретически допустимая точка определяет и обуславливает самый смысл гениальной жизни как жизни, рассказанной для других, или смысл гениального слова как слова, действительно пережитого. И оттого-то подлинно наше стремление читать творчество жизни в творчестве слова или просить слова у творческой жизни. Но мы забываем, что искомая возможность есть редчайшее совпадение: это, так сказать, гениальность второго порядка; и когда она открывается нам, самое русло культуры меняется; мы, в сущности, хотим видеть в художнике-гении Конфуция,

Магомета, Будду. И мы жестоко обманываемся; перед воплощенным уже художественным гением открывается новая задача: найти точку, соединяющую слово и плоть действительности: найти слово в жестах своей жизни, превратить самый жест в прекрасно спетую песнь.

Но совершенно то же встречает нас в другом случае. Гениально переживаемая жизнь часто оказывается немой жизнью; гениальное переживание может иметь бездарное словесное выражение. Острота и глубина переживания может присутствовать и у бездарного поэта, стихотворения которого летят в корзину во всех редакциях. Более того: углубляемая жизнь чутко слышит несоответствие обычно выражаемых в слове переживаний с самим словом. Когда мы говорим «люблю», сколько оттенков, не имеющих между собой ничего общего, заключает это слово! Обогащаясь внутренней жизнью, мы видим только бледное отражение нашего богатства в слове, гениальность в нас проявляется лишь в том, что она питается «ключами жизни» без возможности заключить эти ключи в мраморную оправу словесной формы; а без этой оправы в словах загрязняются ключи жизни. Тут Тютчев прав:

Взрывая, возмутишь ключи;  
Питайся ими — и молчи<sup>13</sup>.

Тут — «мысль изреченная» есть только ложь. Углубление внутренней жизни начинается с великого опыта «молчания». Недаром о молчании так внятно говорят различные школы опыта; и у Рэйсбрука, и у Метерлинка<sup>14</sup>, и в восточной школе Церкви, и у индусов в молчании начало того пути личного совершенствования, который потом ведет к проповеди. И диапазон молчания разнообразен; для иных рост внутренней жизни навсегда заключен в молчание<sup>15</sup>; оттого-то подчас поучения гениев жизни, проходящих школу молчания, так скудны, бескрасочны, чуть ли не бессодержательны; и часто мы вовсе проходим мимо тех, кто зорче нас видит смысл от нас ускользающей жизни. Путь гениев обоого рода пересекает сверкающее великолепие красок и образов одинаково; но в то время как художник слова вырабатывает в себе особую способность передачи посредством слога, стиля, ритма, инструментовки слов и средств изобразительности как своего рода мастерства и тем самым дольше останавливается на каждом образе, — художник жизни, не останавливаясь, в молчании, спешит дальше и дальше; слова первого гения опережают его; слова второго — далеко отстают. Но для обоих наступает момент, когда с молчанием встречается слово; это роковой момент в жизни гениев; гений вступает в борьбу с самим собой; слово начинает просить жизни; жизнь — слова; словесное творчество осознает свою подлинную цель:

стать творчеством жизни; а для этого нужна наличность подлинной жизни у себя. Тут художник слова не может не осознать всю ремесленную сторону своего творчества как бремя, тормозящее стремительность творчески переживаемой жизни; и наоборот: художник жизни осознает сокровища своего опыта как достояние человечества; он ищет возможности передать свое богатство, отречься от него для себя, ибо он уже себя осознает лишь в связи со всем миром; и он обращается к слову. Это момент, когда великий писатель начинает молчать, а великий молчальник — говорить. Слова одного гаснут, становятся строже, суше или даже иссякают вовсе; молчание другого разрывается словами, потрясающими мир. Художника часто тогда перестают понимать, поступкам его дивятся; вокруг же молчальника собираются толпы; одному грозит разрыв с окружающими, другому — измена себе.

В гении есть одна темная точка, непонятная для окружающих: преодолеть себя как гения во имя высшей, людям далеко не понятной гениальности: вершина горы, у подножия которой селятся люди, вдруг превращается в действующий вулкан: то, что привычно пленяло, начинает ужасать. Эта темная точка есть вершина самой гениальности; это — стремление сочетать слово о жизни с жизнью, для которой уже нет обычных слов; немота начинает говорить; слово превращается в знамение. Не все гении поднимаются к вершине своей гениальности. Недалеко от собственной вершины они гибнут; здесь погиб Ницше, мучился Гоголь, изнемогал в эпилепсии Достоевский.

На этой вершине недавно стоял перед лицом вселенной Лев Толстой; его художественный гений заставил его сказать в первую половину своей жизни то, что немногие говорили до него; и сказал он так, как говорили немногие. Но мудрость его жизни погасила в нем прежний художественный гений; и вторую половину жизни он уже не говорил о том, о чем сказал нам «Войной и миром» и «Анной Карениной»; никогда уже более он *так* не говорил: он — молчал. И конечно, произведения второй половины его жизни не выражали сущности того, о чем замолчал Толстой. Я не стану оспаривать многих последователей Толстого, доказывающих философскую глубину или этическую высоту его *предпоследних* слов; все это так: но тут молчит уже художественный гений Льва Толстого, пугает, давит нас своим молчанием; и наоборот, все сказанное им за этот период не превосходит того, что уже в этом же роде было сказано до него; и неспроста он обращается к составлению своего «Круга чтения». Он становится нем; слово его становится намеренно неуклюжим; и когда нас пленяет красота этого неуклюжего, как бы косноязычного слова, нас пленяет титаническая сила толстовского молчания, как бы бессловесный гром приближающегося вулканического извержения. Лев Толстой стремится к простоте;

он хочет ясности; но эта ясная простота и намеренное непонимание всего утонченного в утонченнейшем человеке своего времени есть самая большая непростота опростившегося Толстого, самая отчаянная неясность детски ясных его слов. В этом сочетании ясно высказанного с неприводимой к ясности глубине самой его замолчавшей художественной стихии — все величие трагедии Толстого, — трагедии гения, преодолевающего свою собственную человеческую гениальность во имя большей, невыразимой, нам едва ли понятной гениальности. Лев Толстой во вторую половину своей жизни — молчальник, самые поучения которого едва ли выражают тысячную часть того, для чего у него уже не было слов. Самая его ясность и простота таит в себе множество переносных смыслов; он становится тут живой загадкой человеческого творчества; с ним спорят все, опровергают толстовство, — эту бледную тень живого Толстого, — в сотый раз доказывают несостоятельность самого Толстого, но к нему влекутся; не слова его, а он сам — магнит, притягивающий весь мир. Все многообразие умственных, нравственных и художественных течений, шумно оспаривающих друг друга, — и Лев Толстой, молчаливо засевавший где-то в полях за «Кругом чтения». Какая несоизмеримость.

Магнетическая сила, исходившая года из Ясной Поляны и сдвигавшая с своего пути ряд течений, вовсе не заключалась в словах или в явных поступках Толстого, она заключалась в его молчании; молчание красноречиво выразилось в том, что третьим гениальным своим произведением он считал выборки из мудрецов всего мира, пресловутый «Круг чтения». Это ли не немота? Но это не была немота смерти, оцепенения, то была немота последней трагической борьбы; и борьба тянулась года. Она-то притягивала, влекла, манила к Толстому; и Толстой восхищал, сердил, пугал и давил своим сидением в Ясной Поляне. Многие испытывали силу Толстого, свет, от него исходивший; многих, наоборот, Толстой ужасал. Он, по-видимому, не хотел просветленности, достижимой легко: он хотел последней победы, последнего просветления; и потому, когда говорил о свете, сам еще не был в свете. Глухая земная тяжесть еще пребывала в нем. Таким он казался мне в далекие годы юности, когда приходилось его видеть. Здесь невольно напрашивается одно личное воспоминание о встрече с Толстым; впоследствии я не раз вспоминал эту встречу. Раз, когда мы, подростки, играли в прятки в толстовском доме, в Хамовниках, кому-то из детей пришла мысль забраться в кабинет к Льву Николаевичу, чтобы отыскивавшая нас Александра Львовна не могла никого найти, и вот: в кабинете Толстого, в темноте, мы развалились кто на диваны, кто на полу, кто под столом в самых непринужденных позах. Вдруг в комнату быстро вошел Толстой со свечой в руках, угрюмо подошел к столу, сел и молчал, а мы, дети,

точно застигнутые врасплох, остались в тех вольных позах, в каких нас застал Толстой: но мы застыли: минуту длилось *тягостное молчание*: потом Толстой обратился к кому-то с вопросом, как бы не замечая нашего смущения, как бы не желая его разогнать.

Впоследствии, когда я уже не имел случая увидеть Толстого, а мысль мучительно обращалась с недоумением к нему, минута *тягостного молчания* нас, детей, вокруг великого старца мне казалась всегда символической: не то же ли тягостное для нас молчание слышалось за всеми ясными, громкими на весь мир словами *толстовства*. Не та ли непростота звучала в его простоте. Великий старец собрал детей, говорил с ними ясно и просто, а все как-то чувствовалось, что этой ясностью что-то *немое, бездонное* в Толстом *заговаривает зубы*: чем проще, тем бездоннее; ясно — а дна нет: только *ясность глубины*. И вот блестящей поверхностью воды, опрощающей предметы, а не самой глубиной, дном Толстого казались мне все рассуждения Толстого этого периода: ясно, как Божий день, что его легко опровергнуть: вот только что странно: после опровержений учения Толстого, — это учение представало лишь в более привлекательном свете. Было ясно, что дело не в нем, а в самом Толстом: художник-гений в Толстом намеренно замолчал; его заменил проповедник-философ; но толстовская проповедь говорила не тем, чем она хотела быть, чем она себя выдавала; говорила не явным, а тайным; не словом, а молчанием; молчала же в Толстом тайна его жизненного творчества. Гениальна ли жизнь Толстого, есть ли сам Толстой художественное произведение — тогда мы не знали, мы не могли знать, как не знаем мы подчас молчаливо укрытых от нас гениальных переживаний жизни; мы только жалели, что художник слова в Толстом себя убивает; и для чего убивает? Нужен был знак, жест без слов, но говорящий больше, чем слова. Этот-то жест отрицаем мы в Толстом. А теперь стало нам ясно, что самое молчание его художественного гения было лишь углублением гениальности, мучительным достижением высшей, последней точки; творчество Толстого, показав многое в слове, еще красноречивей говорило молчанием в нем; а слова, которыми покрывалось молчание, оказались произвольным аскетическим подвигом.

И вдруг это молчание разорвалось; разорвался покров толстовства: гениальный художник слова оказался гениальным творцом собственной жизни в эту длительную эпоху молчания. Слово стало плотью: гений в жизни и гений слова соединились в высшем единстве; две сферы творчества соприкоснулись. Ясная Поляна действительно стала «ясной», как бы озаренной молнией последнего соединения. Толстой встал, пошел в мир — и умер. Своим уходом и смертью где-то в русских полях он осветил светом скудные поля русские. В этих полях доселе

мчалась жуткая гоголевская «тройка», гуляла метель, бродило горе-гореваньице; самые эти пространства русской жизни, где народ вместе с Пушкиным и Гоголем видит нечисть, куда русская интеллигенция идет умирать и где русское чиновничество в лице Победоносцева так же усматривает «лихого человека», — самые эти пространства теперь через Толстого, хотя бы на мгновение, стали *полями ясными*. Великий русский художник явил нам идеал святости, перекинул мост к народу: религия и безрелигиозность, молчание и слово, творчество жизни и творчество художественное, интеллигенция и народ — все это вновь встретилось, пересеклось, сливалось в гениальном, последнем, красноречивом жесте умирающего Льва Толстого. Другие русские писатели оказывались на пьедестале, когда читали лекции, проповедовали, страдали. Умирали же они как-то в четырех стенах, про себя, в молчании. Толстой читал, проповедовал то же. Но величайшим пьедесталом оказалась — смерть; он взошел на этот, едва доступный для смертных пьедестал и пал, на глазах у всех, в *ясных полях* — умер; его уход и смерть есть лучшая проповедь, лучшее художественное произведение, лучший поступок жизни. Жизнь, проповедь, творчество сочетались в одном жесте, в одном моменте. Этот ныне Толстым освещенный жест гениальности есть та темная точка в гении, приближение к которой убило Ницше, свело Гоголя в могилу и искалечило жизнь Достоевского. Приближение к последней тайне художественного творчества производило взрыв. И только в Толстом просияла эта темная точка гениальности светом ясным и благодатным. Центр художественной деятельности, пронизанный светом личности Толстого, нам показал раз навсегда бесповоротно, что этот центр есть периферия религиозного творчества: конец оказался началом. И последний творческий жест Толстого есть первое его религиозное действие, первый луч восходящего над русской землей солнца жизни.

Деятельностью Толстого как бы искупается бездеятельность наша; светом его нынешних дней снимается с нас ужас последних лет. Нынешние дни да будут первыми весенними днями: во имя Толстого должны мы это сказать.

Не Петербург, не Москва — Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия — не городок Окуров, не Лихов<sup>16</sup>. Россия — это *Астаново*<sup>17</sup>, окруженное пространствами; и эти пространства — не лихие пространства: это *ясные*, как день Божий, *лучезарные поляны*.

