



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы

<Фрагменты>

І. РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Тургенев и Толстой — враги. Это вражда стихийная, бессознательная и глубокая. Конечно, оба писателя могли стать выше случайных обстоятельств, благодаря которым вражда выяснилась. Но вместе с тем оба чувствовали, что они враги не по своей воле, а по своей природе. Оба в своем различии столь близкие и дружественные нашему сердцу, они стояли непримиримые друг против друга как великие представители двух первоначальных, вечно борющихся человеческих типов. Из писем Толстого к Фету видно, что ссора едва не кончилась дуэлью. Толстой, что можно заключить из тех же писем, часто отзывался о произведениях Тургенева с глубокой неприязнью. Тургенев об этом знал.

И вот перед самой смертью он пишет следующее письмо:

«Буживаль, 27 или 28 июня
1883 года

Милый и дорогой Лев Николаевич, долго вам не писал, ибо был и есть, говоря прямо, на смертном одре. Выздороветь я не могу, и думать об этом нечего. Пишу же я вам, собственно, чтобы сказать вам, как я рад быть вашим современником и чтобы выразить вам мою последнюю искреннюю просьбу.

Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар вам оттуда, откуда все другое. Ах, как я был бы счастлив, если б мог подумать, что просьба моя так на вас подействует! Я же человек конченный... Ни ходить, ни есть, ни спать, да что! Скучно даже повторять всё это! Друг мой, великий писатель русской земли, внемлите моей просьбе! Дайте мне знать, если вы получите эту бумажку, и позвольте ещё раз обнять вас, вашу жену, всех ваших... Не могу больше... Устал!»¹.

Таковы последние слова Тургенева. На краю гроба он понял, что сердцу его старинный враг — ближе всех друзей, что даже на земле, быть может, он его единственный друг. Он завещает своему врагу, своему брату, «великому писателю русской земли», то, что для него было самого дорогого в жизни, — будущность русской литературы.

Тем пророческим взглядом, который бывает у людей перед смертью, он предвидит грядущее бедствие, падение русской литературы. А для Тургенева это было одним из величайших бедствий, которые могут посетить русскую землю.

Он был прав: язык — воплощение народного духа; вот почему падение русского языка и литературы есть в то же время падение русского духа. Это воистину самое тяжкое бедствие, какое может поразить великую страну. Я употребляю слово *бедствие* вовсе не для метафоры, а вполне искренне и точно. В самом деле, от первого до последнего, от малого до великого, для всех нас падение русского сознания, русской литературы, может быть, и менее заметное, но нисколько не менее действительное и страшное бедствие, чем война, болезни и голод.

Я хорошо знаю, что тема эта составляет ещё с незапамятных времен излюбленное общее место рецензентов, непритупляющееся оружие всех литературных лагерей, всех обиженных самолюбий. Во времена Пушкина критики так же красноречиво оплакивали безнадежное падение русской литературы, как во время Тургенева, Достоевского и Толстого. Старики любят употреблять это оружие против молодых. Отживающие искренне убеждены, что во времена их молодости и небо было яснее, и земля плодороднее, и девушки красивее, и писатели талантливее. Но характерная черта таких недобросовестных и неосновательных жалоб на падение литературы — личная нота, торжествующая насмешка и *злорадство*.

Мне могут сделать и другое возражение: «Только что кончилась великая эпоха Достоевского, Гончарова, Толстого, Тургенева, даже не кончилась, потому что последние произведения Толстого относятся к последним дням современной литературы. Собственно, и о причинах падения нечего говорить, ибо они сами по себе слишком ясны. Наступает век литературных эпигонов. А талантов нет, потому что ни одна историческая эпоха, как бы ни была плодотворна, ни один народ не может производить гениев непрерывно. Но явись в наши дни новая сила, равная прежним, и не было бы речи ни о каком литературном упадке».

Прежде всего я должен разграничить литературу от поэзии. Я заранее готов согласиться, что в сущности это вопрос иногда сливающихся оттенков и почти неуловимых степеней, но для моей задачи они имеют большое значение. Поэзия — сила первобытная и вечная, *стихийная*, произвольный и непосредственный дар Божий. Люди над нею почти не властны, как над бесцельными и прекрасными явлениями природы, над восходом и закатом светил, над затишьем и бурями океана. Поэтические откровения доступны и ребёнку, и дикарю, и Гёте, и лодочнику, напевающему октавы Тассо², и Гомеру. Поэт может быть великим в полном одиночестве. Сила вдохновения не должна зависеть от того, внимает ли певцу человечество, или двое, трое, или даже никто.

Литература зиждется на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура — на первобытных силах природы. Песни божественного слепого старика, который бродил по бережьям Ионии среди воинственных племён Эллады, конечно, не могли быть литературной силой. Но вот через несколько столетий в Афинах, в эпоху Перикла, в среде великих греческих писателей и философов Гомер приобретает совершенно новое, не только поэтическое, но и литературное значение. Гомер становится родоначальником целой школы художников и писателей. Едва ли не каждая строчка греческой литературы отмечена неизгладимой печатью его гения. Вы до сих пор чувствуете дух Гомера в какой-нибудь полустёртой надписи на могильном мраморе, как и в диалогах Платона, и в шутках Аристофана, и в походном дневнике Ксенофонта, и в нежных, как мрамор Парфенона, подобных самым чистым христианским гимнам лирических хорах Софокла. Дух Гомера — ненарушимая литературная связь между всеми отдельными поэтическими явлениями Греции, как бы они ни были различны по своим индивидуальным чертам. Много веков спустя, уже в окаменелой Византии, в мрачный полумонашеский век Феодосия Великого, среди глубокого литературного упадка всё ещё веет живучее, ничем не истребимое благоухание древних ионических рапсодий в любовной идиллии Лонгуса «Дафнис и Хлоя». Великая литература до последнего вздоха осталась верной своему родоначальнику. В поэтической прозе Лонгуса слышатся иногда как будто последние отзвуки древнего гекзаметра «Одиссеи», как отдалённый гул ионических волн.

В сущности литература та же поэзия, но только рассматриваемая не с точки зрения индивидуального творчества отдельных художников, а как сила, движущая целые поколения, целые народы по известному культурному пути, как преемственность поэтических явлений, передаваемых из века в век и объединённых великим историческим началом.

Всякое литературное течение так же порождается поэзией, как известная школа живописи, известный стиль — архитектурой.

Подобные таланты, как например Гирландайо или Вероккио, — художники, подготовившие расцвет флорентийской живописи, могли возникнуть и в другой стране, и в другую эпоху. Но нигде в мире они не имели бы того поразительного значения, как именно на этом маленьком клочке земли, у подошвы Сан-Миньято на берегах мутно-зелёного Арно. Здесь, и только здесь, у Гирландайо мог явиться такой ученик, как Буонарроти, у Вероккио — Леонардо да Винчи. Нужна была именно эта атмосфера флорентийских мастерских, воздух, насыщенный запахом красок и мраморной пыли, для того чтобы распустились редкие, дотоле невиданные цветы человеческого гения. Как будто, в самом деле, свободный, мрачный и пламенный дух неукротимого народа долго томился в своей немоте, бродил, искал воплощения и не мог найти. Он едва-едва брезжит, как мысль сквозь тяжёлый полусон, как бледная полоска в утренних лучах, в задумчивых, больших глазах ещё иконописных, полувизантийских мадонн Чимабуэ, он проясняется в мощном реализме Джиотто, сияет уже ярким светом у Гирландайо, у Вероккио, на время отклоняется в религиозной живописи Фра Анжелико, чтобы вдруг, наконец, как молния из тучи, вырваться с ослепительным блеском и всё озарить в титаническом Микеланджело и загадочном Леонардо да Винчи. Какое торжество для народа! Отныне флорентийский дух нашел себе полное выражение, неистребимую форму. Вокруг него могут происходить всевозможные перевороты, всё может рушиться: Флоренция Возрождения сама себя нашла, она есть, она — бессмертна, как Афины Перикла, как Рим Августа. Я узнаю мощный резец Донателло в отчеканенных, с их металлическим звуком, терцинах Аллигиери³. На всём печать мрачного, свободного и неукротимого духа флорентийского. Он чувствуется в самых ничтожных подробностях архитектуры — вот в этих несравненно прекрасных чугунных грифонах, кото-

рые вбиты в камень на уличных перекрёстках по углам палаццо, чтобы поддерживать факелы ночью. Так, в двустипии греческой эпиграммы я узнаю дух Гомера, в ничтожном обломке мрамора, наполовину скрытом мохом и землёю, — стиль ионической колонны.

На всех созданиях истинно-великих культур, как на монетах, отчеканен лик одного властелина. Этот властелин — гений народа.

В наши дни нечто подобное, хотя в меньших размерах, повторяется в преемственности литературных школ Франции. В эпоху романтизма, в атмосфере всеобщего экстаза, в ожесточённых спорах, в оригинальных кружках Латинского квартала — был какой-то трепет жизни, какое-то творческое дуновение, несомненно, плодотворное для всей последующей культурной жизни Франции. Впоследствии реакция против романтической лжи довела литературу до нелепых крайностей грубого, жестокого и теперь в свою очередь мертвеющего натурализма. И вот мы уже присутствуем при первых неясных усилиях народного гения найти новые творческие пути, новые сочетания жизненной правды с величайшим идеализмом. Теперь на берегах Сены тот же воздух, какой был за пятьсот лет на берегах Арно. Стихийные разрозненные явления поэзии вот уже три века превратились здесь в стройную, могучую систему, как некогда в Греции, как живопись во Флоренции, благодаря преемственности целых литературных поколений, объединённых всемирно-историческим началом.

Мы видим повсюду и во все века — в современном Париже, как во Флоренции XV века и в Афинах Перикла, и в Веймарском кружке Гёте, и в Англии в Эпоху Елизаветы, — мы видим, что нужна известная атмосфера, для того чтобы глубочайшие стороны гения могли вполне проявиться. Между писателями с различными, иногда противоположными темпераментами устанавливаются, как между противоположными полюсами, особые умственные течения, особый воздух, насыщенный творческими веяниями, и только в этой грозовой, благодатной атмосфере гения вспыхивает та внезапная искра, та всеозаряющая молния народного сознания, которой люди ждут и не могут иногда дожидаться в продолжение целых веков. Литература — своего рода церковь. Гений народа говорит верующим в него: «Где двое или трое собрались во имя мое, там я среди них»⁴. Человек только

среди подобных себе становится воистину человеком. Помните наивный символический рассказ из «Деяний Апостолов»:

«...Все они были *единодушно вместе*. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились.

И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них» (гл. II, 1–3).

Несомненно, что в России были истинно великие поэтические явления. Но вот вопрос: была ли в России истинно великая литература, достойная стать наряду с другими всемирными литературами?

Иногда у самого Пушкина вырываются жалобы на одиночество. В письмах он признаётся, что русский поэт ровно ничего не знает о судьбе своих произведений: он работает в пустыне. Великий писатель доходит до такого отчаяния, что готов проклясть землю, в которой родился: «*Чёрт догадал меня родиться в России с душою и с талантом*» (1836 года, 18 мая, из Москвы в Петербург — жене). Он был так же одинок в цыганском таборе, в глубине бессарабских степей, как и в ледяных кружках великосветского Петербурга, как и в литературной атмосфере Греча и Булгарина. Такое же одиночество — судьба Гоголя. Всю жизнь сатирик боролся за право смеяться. Изнуряющее, губительное чувство *напрасной любви* к родине было у Гоголя ещё сильнее, чем у Пушкина. Оно нарушило навеки его внутреннее равновесие, довело до безумия. Лермонтов — уже вполне стихийное явление. Этот сильный человек, в котором было столько напоминающего истинных героев, избранников судьбы, стыдился названия русского литератора как чего-то унижительного и карикатурного. Он вспыхнул и погас неожиданным таинственным метеором, прилетевшим из неведомой первобытной глубины народного духа и почти мгновенно в ней потонувшим.

Во втором поколении русских писателей чувство беспомощного одиночества не только не уменьшается, а, скорее, возрастает. Творец Обломова всю жизнь оставался каким-то литературным отшельником, нелюдимым и недоступным. Достоевский, произносящий пламенную речь о всечеловеческой примиряющей терпимости русского народа на пушкинских празднествах⁵, пишет на одного из величайших русских поэтов и самых законных наследников Пушкина, вдохновляемый ненавистью к западникам, карикатуру Кармазинова в «*Бесах*»⁶. Некрасов, Ще-

дрин и весь собранный ими кружок питает непримиримую и, заметьте, опять-таки не личную, а бескорыстную гражданскую ненависть к «жестокому таланту»⁷, к Достоевскому. Тургенев, по собственному признанию, чувствует инстинктивное, даже физиологическое отвращение к поэзии Некрасова. О печальной и столь характерной для русской литературы вражде Толстого и Тургенева я говорил уже в начале статьи.

Может быть, раз в сорок лет сходятся два, три русских писателя, но не пред лицом всего народа, а где-то в уголку, в тайне, во мраке, на одно мгновение, чтобы потом разойтись навеки. Так сошлись Пушкин и Гоголь. Мимолётная случайная встреча в пустыне! Потом был кружок Белинского. Там впервые начали понимать Пушкина, там приветствовали Тургенева, Гончарова и Достоевского. Но одно враждебное дуновение — и всё распадается, и остаётся только полузабытая легенда. Нет, никогда ещё в продолжение целого столетия русские писатели не *«пребывали единодушно вместе»*. Священный огонь Народного Сознания, тот разделяющийся пламенный язык, о котором сказано в «Деяниях», ищет избранников, даже на одно мгновение вспыхивает, но тотчас же потухает. Русская жизнь не бережёт его. Все эти эфемерные кружки были слишком непрочны, чтобы в них произошло то великое историческое чудо, которое можно назвать сошествием народного духа на литературу. По-видимому, русский писатель примирился со своею участью: до сих пор он живёт и умирает в полном одиночестве.

Я понимаю связь между Некрасовым и Щедриным. Но какая связь между Майковым и Некрасовым? Критика об этом безмолвствует или же уверяет с нетерпимостью, что связи никакой нет и быть не может, что Некрасов и Майков взаимно друг друга отрицают. Бок о бок, в одном городе, среди тех же внешних условий, с почти одинаковым кругом читателей — каждая литературная группа живёт особою жизнью, как будто на отдельном острове. Есть остров гражданский — Некрасова и «Отечественных записок». От него отделён непроходимыми безднами, яростными литературными пучинами поэтический остров независимых эстетиков — Майкова, Фета, Полонского. Между островами — из рода в род — вражда убийственная, доходящая до кровомщения. Горе несчастному поэту-мечтателю, если он попадёт на побережье гражданского острова! У наших критиков царствуют нравы настоящих людоедов. Русские рецензенты шестидесятых годов,

как дикари-островитяне, о которых рассказывают путешественники, пожирали ни в чём в сущности не виновного Фета или Полонского на страницах «Отечественных записок». Но не такой же ли кровавой мезьей отплатили впоследствии гражданским поэтам и беспечные обитатели поэтического острова? Между Некрасовым и Майковым так же, как между западником Тургеневым и народным мистиком Достоевским, между Тургеневым и Толстым не было той живой, терпимой и всепримиряющей среды, того культурного воздуха, где противоположные оригинальные темпераменты, соприкасаясь, усиливают друг друга и возбуждают к деятельности.

Так называемые русские кружки — ещё хуже русского одиночества: второе горше первого. Тургенев недаром ненавидел их. Для примера стоит указать на славянофильство. Это настоящий московский приход, не живое, свободное взаимодействие искренних и талантливых людей, а какой-то литературный *угол*, где, как во всех подобных углах, тесно, душно и темно.

Соединение оригинальных и глубоких талантов в России за последние полвека делает ещё более поразительным отсутствие русской литературы, достойной великой русской поэзии. До сих пор с чисто национальной славянской иронией русские писатели имеют право сказать друг другу: поэзия наша велика и могуча, но ни литературной преемственности, ни свободного взаимодействия в ней нет. Вот почему завтра же у нас может явиться новый романист, равный Тургеневу, новый поэт, равный Лермонтову, и написать гениальное произведение, — всё-таки великой, имеющей всемирное значение, русской литературы он не создаст. И тотчас же после его смерти наступит такой же упадок, такое же варварское и непонятное одичание, какое мы теперь переживаем. Дальше идти некуда. Напрасно близорукие рецензенты так горько плачут об отсутствии талантов. Во всяком случае, это явление — стихийное и временное. По-видимому, стоило бы только подождать, и с первым талантом литература возродилась бы. Но горе в том, что кризис, переживаемый нами, неизмеримо глубже и болезненнее. Он сводится к вопросу: быть или не быть в России великой литературе, то есть воплощению великого народного сознания.

Будущий историк русской литературы, минуя многое, что теперь волнует и пленяет умы, остановится с немалым удивлением перед многозначительным образом одного из царей поэзии,

увенчанных всемирною славой, Л. Толстого, в крестьянской одежде идущего за сохой, как он изображён на известной картине Репина⁸. Что бы там ни говорили о тщеславии, как бы ни смеялись и ни спорили, фигура эта возвышается в XIX веке и невольно приковывает внимание. Мне кажется, что в мятежном восстании русского поэта против того, перед чем лучшие люди Европы — олимпиец Гёте так же, как демонический Байрон, — преклонялись с трепетом и благоговением, много искреннего, к сожалению, может быть, *слишком много* искреннего. Толстой обнаружил в резкой наготе то, что и прежде сквозило в жизни и произведениях наших писателей. Это их сила, оригинальность и вместе с тем слабость.

В Пушкине, почерпнувшем, быть может, самое смелое из своих вдохновений в диком цыганском таборе, в Гоголе, с его мистическим бредом, в презрении Лермонтова к людям, к современной цивилизации, в его всепоглощающей буддийской любви к природе, в болезненно гордой мечте Достоевского о роли *Мессии*, назначенной Богом русскому смиренному народу, грядущему исправить всё, что сделала Европа, — во всех этих писателях то же стихийное начало, как у Толстого: *бегство от культуры*.

Теперь сравните с Толстым, идущим в лаптях за сохой, образ представителя всемирно-исторической культуры — Гёте. В Веймарском доме, похожем на дворец или музей, среди сокровищ искусства и науки — божественный старец, тот, пред кем создатель Манфреда склонялся как ученик, как «ленный вассал»! Разве Гёте не был удручен тою же самою мировою скорбью, которая в тридцать лет сожгла титана Байрона, довела его до отчаяния и самоубийства развратом? И все же Гёте среди такой скорби умел жить и радоваться жизни! Каким юношеским восторгом вспыхивал в 80 лет орлиный взгляд его, когда он слышал о новом открытии, подтверждавшем теорию цветов или биологическую эволюцию. Не было такого культурного явления во всех веках, у всех народов, с которым не пришёл бы в соприкосновение его всеобъемлющий ум, на которое не ответило бы его многозвучное сердце.

И заметьте, что *стихийной* творческой силы у Гёте во всяком случае не меньше, чем у стихийных поэтов России. Этот олимпиец сам часто говорил о том тёмном, ночном, недоступном разуму, «*демоническом*», как он любил выражаться (от слова *δαίμων* — божество), с чем он боролся и что управляло

всей его жизнью. Представителя культуры, разумного Гёте, пишущего тихие лукрециевы гекзаметры о подборе животных и растений, вы не узнаете, читая проклятия Фауста. Ничего подобного по *стихийной* силе нет у самого разрушителя Байрона. Наука приблизила Гёте к природе, ещё более обнажила перед ним её божественную тайну.

Была ему звёздная книга ясна,
и с ним говорила морская волна⁹.

Он не боялся, что наука и культура отдалят его от природы, от земли, от родины, он знал, что высшая степень культуры вместе с тем высшая степень народности.

Гёте — лучший тип истинно великого не только поэта, но и *литератора*. Толстой, великий поэт, никогда не был литератором. В своих автобиографических признаниях Толстой неоднократно высказывает, по-видимому, искреннее и тем более плачевное презрение к собственным созданиям. Это презрение невольно пробуждает горькое раздумие о судьбе русской литературы. Если уж один из величайших наших поэтов так мало признаёт культурное значение поэзии, чего же ждать от других? Нет, Гёте не презирал того, что создал. Такое отношение, как у Толстого, к собственным творениям показалось бы ему святотатством. Вот бездна, отделяющая поэзию от литературы. В сущности это та же самая бездна, которая отделяет стихийное от человеческого. Сколько бы ещё у нас ни было гениальных писателей, но пока у России не будет своей литературы, у неё не будет и своего Гёте, представителя народного духа. Стихийный богатырь, герой древнерусских былин не подымет маленькой «перемётной сумочки», в которой заключена тяжесть мира, бремя земли.

Слезает Святогор с добра коня,
ухватил он сумочку обема рукама,
поднял сумочку повыше колен:
и по колено Святогор в земле угрыз,
а по белу лицу — не слёзы, а кровь течёт...¹⁰

Тяжесть мира не может поднять *один* народ, как бы он ни был силен. Древний богатырь всё глубже и глубже будет уходить в землю, удрученный стихийной силой, если, наконец, не признает, что есть и другая высшая сила, кроме той, в которую он до сих пор верил.

<.....>

IV. НАЧАЛА НОВОГО ИДЕАЛИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТУРГЕНЕВА, ГОНЧАРОВА, ДОСТОЕВСКОГО И Л. ТОЛСТОГО

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область *Непознаваемого* постоянно смешивалась с областью *непознанного*. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и безнадёжности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм порабощал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твёрдую землю, доступную людям, от безграничного и тёмного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки — великой теории познания XIX века — заложил Кант. С тех пор работа над ней идёт непрерывно, плотина воздвигается всё выше и выше.

Никогда ещё пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда ещё глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем как по сю сторону явления твёрдая почва науки залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля, «глубина священного незнания», ночь, из которой все мы вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на неё свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический луч потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, лицом к лицу с несказанным мраком на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны.

Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой порабощённый мистицизм прошлых веков. Никогда ещё люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невоз-

возможности верить. В этом болезненном неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

Наше время должно определить двумя противоположными чертами: это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем страстных *идеальных* порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.

Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе.

Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники — всё это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Э. Золя сказал следующие, весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, так называемых *символистах*, некоему т. Huret — газетному интервьюисту, написавшему книгу *L'enquête sur révolution littéraire en France*¹¹. Я приведу эти слова буквально, чтобы не ослабить их переводом:

Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette "symboliste", recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore Tétonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute, cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques asidus de brasserie... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de l'évolution des idées, ils me font l'effet tout ces *jeunes gens*, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara («Что они предлагают, чтобы нас заменить? Как на противовес огромной позитивной работе последних пятидесяти лет указывают на неопределённый этикетик «символизм», прикрывающий бездарные вирши. Чтобы завершить изумительный

конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнения, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь незыблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошовой вздорные песенки, сочинённые трактирными завсегдатаями! Все эти молодые люди (которым, кстати сказать, за тридцать, за сорок лет), занятые в столь важный момент исторической эволюции идей подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагары» (фр.). — *Примеч. авт.*)

Автор Ругон-Маккаров¹² имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно бы воздвигнуть из желтых томиков Nana и Pot-Bouille¹³. На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести раз. Тот же самый любознательный Гюрэ отыскал главу поэтов-символистов Поля Верлена в его любимом, плохоньком кафе на бульваре Saint Michel. Перед репортёром был человек уже немолодой, сильно помятый жизнью, с чувственным «лицом фавна», с мечтательным и нежным взором, с огромным лысым черепом. Поль Верлен беден. Не без гордости, свойственной «униженным и оскорблённым», он называет своей единственной матерью l'assistance publique — общественное презрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с П. Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Золя.

Но всё-таки автор Débâcle¹⁴, как истинный парижанин, слишком увлечён современностью, шумом и суетой литературного мгновения.

Непростительная ошибка думать, что художественный идеализм — какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

Вот чем страшны, должно быть, для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух — нищий, полжизни проведший в тюрьмах и больницах, а другой — литературный владыка — не сегодня, так завтра член академии? Какое мне дело, что у одного пирамида жёлтых томиков, а у сим-

волистов — quatre sous de vers de mirliton (четыре плохих стиха — франц.)? Да и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их *возмущении*.

В сущности всё поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и всё-таки будут продолжать их дело, потому что дело — *живое*.

«Да, скоро и с великой жаждой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот что предрёк автор «Фауста» 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают исполняться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие её правдивое изображение, которое может дать нам более отчётливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гёте формулировал эту мысль ещё более сильно: «*Чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее*» (Из «Разговоров Гёте с Эккерманом». Пер. Д. Н. Аверкиева. — Примеч. авт.)¹⁵. Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупкам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть *символично*. Что такое символ?

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Всё это исполнено с большим реализмом, если хотите, даже натурализмом — знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм — в египетских фресках. И однако, они совсем *иначе* действуют на зрителя. Вы смотрите на них, как на любопытный этнографический документ, так же как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нём веяние *идеальной* человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа.

Человек укрощает зверя. Это — не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем — целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Альkestис Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа, — не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла — не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещённой комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный символ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мёртвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мёртвое, не могут возбудить. Последние минуты *m-me* *Bovary*, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца после трагической ночи в «*Gespenster*»¹⁶ написаны с более беспощадным психологическим натурализмом, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера рядом с течением выраженных словами мыслей вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение.

«Мысль изречённая есть ложь»¹⁷. В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворённым, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гёте, — *Schwankende Gestalten* (Колеблющиеся образы — нем.)¹⁸.

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких *символических характеров* никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намёкам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, ещё не открытые миры впечатлительности. Это жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за тёмным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Ещё Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту — *импрессионизмом*.

Таковы три главных элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности.

Великая плеяда русских писателей: Толстой, Тургенев, Достоевский, Гончаров с несравненной силой и полнотой воспроизводят все три основы идеальной поэзии.

Начну с Тургенева. Русские рецензенты имели бестактность видеть в нём публициста и с этой точки зрения предъявляли ему требования. С надлежащим ли одобрением или порицанием изображён человек 30-х годов, потом человек 40-х годов, потом нигилист 70-х годов и т. д. и т. д. Одни защищали Тургенева, другие утверждали, что он в лице Базарова оскорбил молодое поколение. Странно читать теперь эти защиты, эти нападки! Подобное недоразумение могло возникнуть только из коренного непонимания. Впрочем, и сам Тургенев подал отчасти повод к недоразумению.

Он писал свои большие романы на модные общественные темы, на так называемые жгучие вопросы дня. В этом великом человеке был всё-таки литературный модник, то, что французы называют «модернист». Как почти все поэты, он не сознавал, в чём именно его оригинальность и сила.

Характерно письмо Тургенева к редактору «Вестника Европы» при посылке «Стихотворений в прозе». Великий русский поэт как будто просит снисхождения у г. Стасюлевича к своим лучшим созданиям¹⁹. Он сам, по-видимому, не понимает их цены и не без некоторой нерешимости является перед русской публикой *только поэтом*, извиняясь за отсутствие обычной реалистической формы и модной темы. Художник не подозревает, что в двадцати строках «Стихотворений в прозе» он делает целые поэтические открытия, что эти «безделушки» едва ли не драгоценнее и не бессмертнее таких серьёзных общественных типов, как Рудин, Лаврецкий, Инсаров. Разработка политических тем, жгучие вопросы дня, улавливания разных веяний в больших романах Тургенева с такими сенсационными заглавиями, как «Новь», «Отцы и дети», «Накануне», «Вешние воды», начинают стареть, делаются условными и чуждыми нам, отодвигаются на второй план.

И перед нами всё более и более выступает другой, не модный и зато не стареющий Тургенев, которого почти не подозревали наши критики-реалисты.

Конечно, Тургенев, как все истинные поэты, знал жизнь и людей. Холодный наблюдатель, с горечью познавший пошлость и уродство действительности, утонченный современный скептик, он в то же время — властелин полуфантастического, ему одному доступного мира. Вспомните поэмы в прозе, как будто полные гармонии и совершенства пушкинского стиха: «Живые мощи», «Бежин луг», «Довольно», «Призраки», «Собака», в особенности «Песнь торжествующей любви» и «Стихотворения в прозе». Вот где неподражаемый, оригинальный Тургенев, сам себе не знающий цены, вот где он царь обаятельного мира. Здесь комизм, уродство бытовых типов, людская пошлость служат ему, только чтобы отметить красоту фантастического. Рядом с Фетом, Тютчевым, Полонским, Майковым он продолжал дело Пушкина, он раздвигал пределы нашего *русского понимания красоты*, завоевал целые области ещё неведомой чувствительности, открыл новые звуки, новые стороны русского языка.

Как непреодолимо в Тургеневе тяготение к фантастическому, видно из женских фигур его больших общественных романов. Это бесплотные и бескровные призраки, родные сёстры Морелла и Лигейя из новелл Эдгара По²⁰. Таких идеальных девушек и женщин ни в России и нигде на земле не бывало. Тургенев на

этих женских видениях, которые находятся иногда в неприятной дисгармонии с реальной обстановкой романа, отдыхает от пошлости и уродства живых, нефантастических людей, от близких его уму — не сердцу — вопросов дня.

Кроме женщин природа — область, где он никогда не изменяет себе. Как поэт верит в сверхъестественную жизнь природы! Как этот скептик XIX века умеет смотреть на неё детскими очами. Он владеет тайнами языка, которые неожиданно и неотразимо, где бы мы ни были, что бы мы ни чувствовали, вызывают в нас очарование природы с ясностью галлюцинации: и негу весны, и меланхолию осени, и бледно-зеленое небо над снегами Финстераангорн²¹, и тишину заросшего пруда в захолустье старосветских помещиков. Говоря о природе, Тургенев всегда умеет найти сочетания слов, самых обыкновенных русских слов, которые вдруг меняются, делаются новыми, только что в первый раз произнесёнными и неожиданно близкими сердцу: они оказывают на душу действие властное, *чудотворное, как настоящие поэтические заклинания*: нельзя им противиться, нельзя сразу не увидеть того, что поэт хочет нам показать.

Есть русские писатели, которые превосходят Тургенева силой художественного реализма, глубиной психологического анализа и общественных мотивов, но нет больше такого пленительного и могучего *волшебника слова*. Тургенев — великий русский художник-импрессионист. И в силу этой важнейшей и бессознательнейшей черты своего творчества, почти совсем неразработанной нашими критиками, он истинный провозвестник нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму.

То же критическое недоразумение преследовало Гончарова.

Его считали, да и он сам себя считал, исключительно реальным художником, правдивым бытописателем помещичьей жизни в эпоху крепостного права.

Человеческие характеры в романах-поэмах Тургенева являются или как модные герои, представители современного общественного мотива, или в полусказочном идеальном сумраке, как его девушки и женщины, или же, наконец, как юмористические аксессуары для оттенения волшебного мира. Достоевский рисует людей только в болезненном напряжении сил душевных, в неестественно ярком освещении психологического опыта, в повышенной температуре страсти, которая нужна ему, чтобы

обнажить сокровенные, в нормальном состоянии не проявляющиеся глубины характера. У Толстого индивидуальность, личность отдельных людей почти всегда подавлена силами природы и человечества, массовыми движениями, войною, смертью, болезнью, деторождением, неразрешимыми вопросами о Боге, о вечности, о правде. Но истинно гармонический и спокойный художник, творец живых человеческих душ — один только Гончаров. Он берёт характеры людей целиком как живые продукты истории, природы, времени, общества. Никто так не заставляет жить своих героев на страницах книги отдельной, собственной жизнью. Но вместе с тем типы Гончарова весьма отличаются от *исключительно бытовых* типов, какие мы встречаем, например у Островского и Писемского, у Диккенса и Теккерея. Помимо жизненной типичности Обломова вас привлекает к нему высшая красота вечных комических образов (как Фальстаф, Дон-Кихот, Санчо-Панса). Это не только Илья Ильич, которого вы, кажется, вчера ещё видели в халате, но и громадное, идейное обобщение целой стороны русской жизни.

Гончаров из всех наших писателей обладает вместе с Гоголем наибольшею способностью символизма. Каждое его произведение — художественная система образов, под которыми скрыта вдохновенная мысль. Читая их, вы испытываете то же особенное, ни с чем не сравнимое чувство широты и простора, которое возбуждает грандиозная архитектура, — как будто входите в огромное, светлое и прекрасное здание. Характеры — только часть целого, как отдельные статуи и барельефы, размещённые в здании, — только ряд символов, нужных поэту, чтобы возвысить читателя от созерцания частного проявления к созерцанию вечного.

Способность философского обобщения характеров чрезмерно сильна в Гончарове: иногда она прорывает, как острие, живую художественную ткань романа и является в совершенной наготе, например Штольц, — уже не символ, а мёртвая аллегория. Противоположность таких типов, как практическая Марфенька и поэтическая Вера, как эстетик Райский и нигилист Волохов, как мечтательный Обломов и деятельный Штольц, — разве это не чистейший и притом произвольный, *глубоко реальный символизм!* Сам Гончаров в одной критической статье признаётся, что бабушка в «Обрыве» была для него не только характером живого человека, но и воплощением России²². вспомните ту гениальную

сцену, когда Вера останавливается на минуту перед образом Спасителя в древней часовне и тропинкой, ведущей к *Обрыву*, к беседке, где ждет её Марк Волохов. Вера как идеальное воплощение души современного человека колеблется и недоумевает, где же правда — здесь, в кротких, строгих очах Спасителя, в древней часовне, или там, за обрывом, в злобной, страшной и обаятельной проповеди нового человека?

И такого поэта наши литературные судьи считали отживающим типом эстетика, точным, но неглубоким бытописателем помещичьих нравов! Но когда от реалистической критики, от столь прославленных её *бытовых* комедий и романов не останется ни следа, произведения Гончарова, мало понятые в наш век художественного материализма, возродятся в полной, идеальной красоте. Он один из величайших в современной европейской литературе творцов человеческих душ, *художников-символистов*.

Гончаров и Тургенев в эпоху грубого реализма бессознательно, непреодолимым инстинктом отыскивали новую форму, Достоевский и Толстой — новое мистическое содержание идеального искусства.

Быть может, никто из писателей современной Европы не чувствовал так, как Достоевский, всю неисчерпаемую, никем не открытую *новизну* величайшей книги прошлого — Евангелия.

По откровенным признаниям его любимых героев — Ивана Карамазова, Раскольникова, Ставрогина — ясно видно, что верующий Достоевский не страшился подходить к последним пределам сомнения, не закрывал глаза ни перед одним из крайних и безнадежных выводов современного знания, понимая глубоким умом их неотразимость. Прочтите исповедь «Великого инквизитора», признания и сцену самоубийства Кирилова в «Бесах», вы согласитесь, что в Достоевском было это преступное любопытство мятежной мысли, эта дерзость посягновения на величайшие святыни долга и веры — то демоническое, что в Байроне Бодлер называет *le satanique* (сатанинское, дьявольское — *фр.*).²³

Достоевский — человек, дерзающий беспредельно сомневаться и в то же время имеющий силу беспредельно верить.

Безнравственность Ставрогина, Ивана Карамазова — не от бессилия и пошлости, а от избытка силы, от презрения к жалким земным целям добродетели — напоминает безнравственность Печорина, так же как весь мистицизм Достоевского в преемственной глубокой связи с мистицизмом Лермонтова.

Паскаль был одержим непрерывным чувством тайны мира, чувством бездны, физиологическим страхом Непознаваемого, который у философа XVII в. едва не переходит в сумасшествие. Достоевский одержим не страхом, а любовью к бездне. Ему нечего бояться её, он никогда не выходил из неё. Она не рядом с ним, как у Паскаля, а в нём самом. Каждый из нас носит в себе эту внутреннюю психологическую бездну. Но сознание наше только скользит по её поверхности: мы живём и умираем, не познав своей сердечной глубины.

Достоевский даже не боится смерти, как Толстой. Для него почти нет этого страшного перехода, этой границы между жизнью и смертью.

Душа петербургских ростовщиков и каторжников «Мёртвого дома»²⁴, самая будничная, серая жизнь для него — *так же таинственна и непостижима, как смерть*. Он давно уже привык к чувству психологической бездны, как птица — к воздуху, рыба — к воде. По краю пропасти, от которой у нас голова кружится, по самым крутым и обрывистым тропинкам он ходит легко и свободно, как мы — по большим дорогам. И в ту минуту, когда кажется, что вот-вот художник погибнет, что дальше идти некуда, что это уже — не искусство, а современная неврастения, мучительное безумие, он выходит из бездны, торжествующий, вынося вечную правду жизни, умиление и веру в человека, редкие, никому не доступные цветы поэзии, растущие только над пропастями.

Всюду, как рудокоп с лампочкой, в подземные колодцы и галереи он проникает, вооружённый ослепительным светом неумолимо-жадного психологического анализа, этим разрушительным, все покровы срывающим *дерзновенным любопытством* современного знания. У него, искреннего проповедника христианского смирения, так же, как у самых гордых мятежников Байрона и Лермонтова, душа, никогда ничего на земле не боявшаяся.

Довольно, впрочем, взглянуть на бледное, измождённое и всё же могучее лицо русского писателя, чтобы почувствовать, что это вовсе не наивный поборник общедоступных и умственных идей вроде Жорж Санд и Диккенса, о нет! — прежде всего это избранник роковой силы, как Данте, выходец из ада, только из ада внутреннего, вечного, неразрушимого никакими научными открытиями, никакими сомнениями.

Таков он. Вся душа его соткана из контрастов, из противоречий, запутанных в неразрешимый узел.

Как он понимал прелесть целомудрия! Нежная, стыдливая красота его женских фигур — не романтическая, идеализированная и в сущности никогда не существовавшая на земле девственность тургеневских эфирных видений, — это целомудренная красота живых, даже страстных женщин.

А его отроческие фигуры! Вспомните Алёшу Карамазова. Как он любил детей! Как перед этой русской жалостью к детям ничтожна слащавая сентиментальность Диккенса. Достоевский глубже всех художников понял слова Спасителя: «Истинно говорю вам: кто не примет царствия Божия, как дитя, тот не войдёт в него»²⁵.

И этот же человек — самый утончённый, самый болезненный и мучительный из сладострастников. У героев его мрачные, разрушительные экстазы чувственности граничат с эпилепсией, с жестокостью. Сладострастие — бездна, и он исследовал его с бесстрашным любопытством, как все бездны человеческого сердца. Ужасно то, что нет такой глубины порока, где бы он забывал о прелести, об ангельской красоте целомудрия. Вспомните в «Преступлении и наказании» бред Свидригайлова перед самоубийством: он видит пятилетнюю девочку, уже развращённую... Но этого нельзя пересказывать: выйдет уродливо то, что у Достоевского страшно. В «Бесах» нигилист или, скорее, русский новый буддист Кириллов проповедует на своём детски-наивном, полуграмотном и могучем языке теорию освобождения от жизни: он задумал прибегнуть к самоубийству, чтобы восторжествовать над страхом смерти — проклятьем и унижением людей, достигнуть высшего блаженства свободы, чтобы, по его собственному выражению, «оказать своеволие». Особенное, отнюдь не пошлое и не грубое сладострастие таких людей, как Свидригайлов и Ставрогин, есть только другая форма сознательного кирилловского самоуничтожения. Их привлекает к разврату не одна животная чувственность, но и высшее, идеальное упоение свободой, попирающею цепи долга, возмущением против великого нравственного закона. Им радостно перешагнуть запретную границу, «оказать своеволие» и посягнуть на неприкосновенное! Таковую чувственность — один только волосок, одна неуловимая черта отделяет от аскетизма. Если бы Николай Ставрогин и Свидригайлов нашли на земле что-нибудь, во имя чего *несомненно*

стоило бы отказаться от упоения дерзостью страха, они могли бы сделаться девственниками и аскетами до полного отречения от жизни, до самоубийства, подобно Кириллову.

Лучшие страницы Достоевского, например в «Записках из мёртвого дома», проникнуты болезненно-жгучим состраданием к людям. Даже в книге вы боитесь этой мучительной жалости: она искушает. Нельзя таких страниц Достоевского читать безнаказанно, после них долго какой-то терн остается в душе, который язвит и смущает покой равнодушных. Именно эта сторона его таланта более всего поразила молодое поколение писателей в Западной Европе. Достоевский — пророк, ещё небывалый в истории, новой *русской жалости*.

Но вместе с тем он — один из самых жестоких поэтов. Как все чувства, ненависть доходит в его душе до упоения, до сладострастия. Перечтите в «Бесах» эпизод Кармазинова, — пасквиль на Тургенева. Какая злоба! И это уродливое чувство, мелкое, завистливое мщение в таком сердце! Он извлёк из той же глубины своего духа и легенду об отце Зосиме, и бессмертный тип подлого лакея Смердякова. Вот что ужасно! Кто же он сам? Кто он, наш мучитель и друг, Достоевский? Ангел сумерек или ангел света? Где же сердце художника? В христианском смирении отца Зосимы или в гордости, доходящей до сумасшествия, нигилиста Кириллова, в целомудрии Алёши или в сладострастии Ставрогина, в жалости Идиота или в презрении к людям Великого Инквизитора?.. Где он? Ни там, ни здесь. А может быть, и там, и здесь! Страшно, что в сердце человеческом могут существовать такие смежные бездны добра и зла, такие невыносимые противоречия...

Русские критики-реалисты! Что им было делать с подобным характером? Одни считали его гуманным проповедником вроде Жорж Санд и Диккенса, другие — «жестоким талантом», чем-то вроде литературного Торквемады. И те и другие стояли перед загадочным явлением поэзии, живым созданием Бога, как люди с голыми руками, без лестницы перед отвесной гранитной скалой. Они даже не подозревали, с кем имеют дело. Их тоненькие эстетические и нравственные рамочки, хрупкие, как стекло, ломаются на этой каменной, первозданной глыбе. Бедные критики-реалисты!

Один русский писатель, постигнутый трагической судьбой, утешал себя мыслью, что не погиб ещё тот народ, который на самые безотрадные явления истории отвечает таким явлением,

как Пушкин²⁶. Все оскорбления, все удары железом, как из неистребимого кремня, извлекают из сердца народа великодушный, обезоруживающий ответ, искры гения — Пушкина 30-х годов, Толстого — 80-х!

Я думаю, многие среди нас из унылых, бесцельных разговоров на петербургских журфиксах о положении русского общества, из наших современных храмов Мельпомены, где даются пьесы, унижительные для русских актёров и ещё более — для русской публики, выходили с камнем на сердце. Вот в такие минуты отчаяния достаточно произнести одно имя — Лев Толстой! — и сразу становится легче... Слава Богу, *он есть у нас!* А пока у народа есть один такой человек, несмотря ни на какие испытания, народ не имеет права отречься от надежды, что ему принадлежит великая будущность!

И в Толстом, как во всех современных людях, — то же мучительное раздвоение. Рядом с бессознательной, донныне ещё не исследованной творческой силой в нём скрывается утилитарный и методический проповедник, нечто вроде современного пуританина. В «Исповеди» он вполне искренно признаёт величайшие поэтические создания всей жизни своей печальным недоразумением, считает их безнравственными, отрекается от «Войны и мира», от «Анны Карениной». О, конечно, это святотатственное отречение, эту хулу на собственный гений, то есть на Духа Божия, живущего в нём, написал не великий свободный поэт, а ограниченный и добродетельный пуританин. Художник тратит время на популярные брошюры о пьянстве, с наивным жаром квакера составляет, подобно методическому и упрямому норвежцу Бьёрнсену, практические руководства к целомудрию молодых людей, предисловия к трактатам о беременности, о вегетарианстве, серьезно уверяет, что люди курят табак, чтобы заглушить совесть²⁷. Но если совесть людей такова, что не может противостоять даже табачному дыму, стоит ли так много хлопотать о ней? На всех этих практических брошюрах лежит печать какого-то ледяного и унылого педантизма. Польза! Польза! Чей светлый ум не помрачало это слово в наш век?.. Мнимое человеколюбие, нравственное квакерство у холостяка отнимает трубку, у работника — чарку вина, суживает и омрачает без того уже достаточно узкую и мрачную жизнь человека, придаёт ей характер какого-то филантропического, безотрадного и добродетельного приюта для калек.

Не таковы истинные пророки любви. Спаситель любил и ароматы мирры, пролитые на его ноги из алебастровой вазы. Он, предвидящий Голгофу, не уходил от пира людей — и благословляет в Кане Галилейской вино и мирное веселие, и счастье новобрачных. Вот где незаменимая прелесть Евангелия: в нём нет и следа нравственного педантизма, пуританской сухости. Это — книга величайшей свободы и радости, книга бескорыстной поэзии.

От утилитарного ригоризма, от этого вечного, унылого припева: «польза! польза!» — сердце человеческое холодеет и сжимается. Не ученики Иисуса, а фарисеи были мрачными и боязливо добродетельными, как члены современных английских и наших «толстовских» обществ поощрения трезвости. В Евангелии всюду — божественная улыбка. Люди для Спасителя как будто маленькие дети. Можно ли у детей отнимать их веселие! Он так жалеет их, что вместе с ними радуется над кубком вина и вместе с ними плачет над гробом Лазаря.

То, от чего пуританин Толстой отрекается с ужасом, как от преступления, то именно и оправдывает его перед судом человеческим и перед Высшим Судом. Он не уверит нас, что новое сочинение о беременности *нужнее* людям, чем «Анна Каренина». Его брошюры о пьянстве и о куреньи табака скоро отойдут в область литературно-исторических анекдотов. Но никогда не перестанут потрясать душу людей такие *драгоценно-бесполезные* страницы, как смерть князя Андрея в «Войне и мире», ибо воистину *нужно людям только бескорыстное и бесполезное*.

Впрочем, о подобной красоте нельзя говорить... Надо пройти мимо в молчании. Наперекор критикам-публицистам, объявившим «Анну Каренину» реакционной, наперекор пуританскому отречению самого художника мы все, русские люди, знаем, что это такое и чего это стоит. Или, лучше сказать, не знаем, но предчувствуем. Когда сердце человеческое устанет от современного позитивизма и возжаждет неутолимо новой веры и обратится к Богу, только тогда люди вполне оценят, что он сделал для них, этот сам себя не познавший гений.

Мы отчасти предугадываем значение двух наших писателей-мистиков, Толстого и Достоевского, видя, как они действуют на современных людей Запада. До сих пор мы только брали у Европы, ничего ей не возвращая. Теперь мы замечаем признаки нашего влияния на всемирную поэзию. Это первая победа рус-

ского духа. В Толстом и Достоевском, в их глубоком мистицизме мы почувствовали свою духовную силу, но ещё не доверяем ей и удивляемся.

Пушкин показал нам «русскую меру красоты». Толстой и Достоевский показали Европе русскую меру свободного религиозного чувства. Их христианство так же, как пушкинская красота, вылилось из самого сердца народа. А только движение, исходящее из самого сердца народа, может сделать литературу поистине национальной и в то же время всечеловеческой.

Несмотря на скуку, бездействие, порчу языка, газетно-журнальную анархию, отсутствие крупных талантов и непонятный застой, мы переживаем один из важнейших моментов в историческом развитии русской литературы. Это — подземное, полусознательное и, как в начале всякая творческая сила, невидимое течение. Тайные побегии новой жизни, новой поэзии слабо и непобедимо пробиваются на свет Божий, пока на поверхности не достигает последних пределов торжество литературной пошлости и варварства.

Мы видели, что русские писатели предшествующего поколения с небывалою гениальною силою выразили, несмотря на внешний реализм бытового романа, неутолимую мистическую потребность XIX века. И в широких философских обобщениях, в символах Гончарова, и в художественной чувствительности, и импрессионизме, в жажде фантастического и чудесного у разочарованного, ни во что не верующего скептика Тургенева, и главным образом в глубокой психологии Достоевского, в неутомимом искании новой правды, новой веры Льва Толстого — всюду чувствуется возрождение вечного идеального искусства, только на время омрачённого в России утилитарно-народническим педантизмом критики, на Западе грубым материализмом экспериментального романа. Современное поколение молодых русских писателей пытается продолжать это движение.

Перед нами — огромная, так сказать, переходная и подготовительная работа. *Мы должны вступить из периода поэзии творческого, непосредственного и стихийного в период критический, сознательный и культурный.* Это два мира, между которыми целая бездна. Современное поколение имело несчастье родиться между этими двумя мирами, перед этой бездной. Вот чем объясняется его слабость, болезненная тревога, жадное искание новых идеалов и какая-то роковая бесплодность всех усилий.

Лучшая молодость и свежесть таланта уходит не на живое творчество, а на внутреннюю ломку и борьбу с прошлым, на переход через бездну *к тому краю, к тому берегу*, к пределам свободного божественного идеализма. Сколько людей погибает в этом переходе или окончательно теряет силы.

Великая позитивная и научная работа последних двух веков, конечно, не прошла даром. Возрождение средневековых *догматических* форм уже немислимо. Потому-то стародавний, вечный идеализм в искусстве мы имеем право назвать *новым*, что он является в сочетании ещё небывалом с последними выводами научной критики и научного натурализма, как неистребимая никакими сомнениями потребность человеческого сердца.

Может быть, современное поколение перед этой огромной задачей *сознательного* литературного воплощения свободного божественного идеализма окажется бессильным, может быть, оно даже погибнет под её тяжестью.

Однажды, во время Севастопольской кампании, русские солдаты шли на приступ. Между нашими и враждебными укреплениями был глубокий ров. Первые ряды пали и наполнили рavelин телами мёртвых и раненых. Следующие ряды прошли по трупам. Такие *равелины* бывают в истории. Через них иначе нельзя пройти, как по мёртвым телам.

Впрочем, если даже современному поколению суждено пасть, ему дана радость, едва ли не единственная на земле, ему дано увидеть самый ранний луч, почувствовать трепет новой жизни, первое веяние великого будущего.

Когда Дух Божий проносится над землёй, никто из людей не знает, откуда Он летит и куда... Но противиться Ему невозможно.

Он сильнее человеческой воли и разума, сильнее жизни, сильнее самой смерти.

